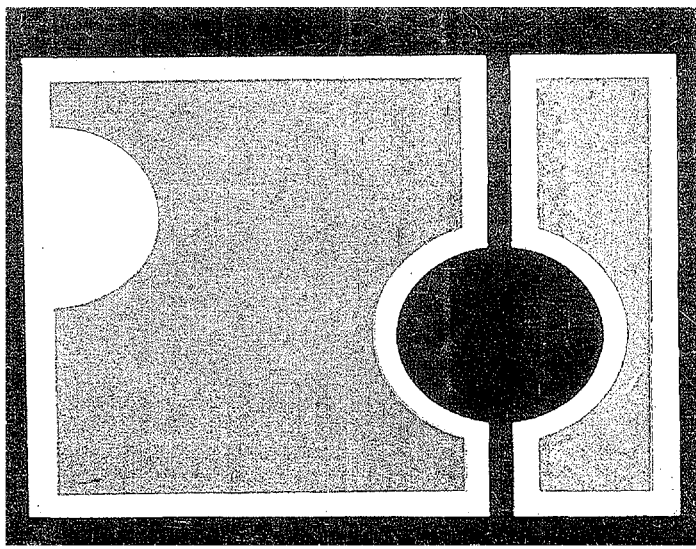
los libros del mirasol

SIGNI L. FALK

TENNESSEE WILLIAMS

Vida y obra del autor de
"UN TRANVIA LLAMADO DESEO"



Compañía General Fabril Editora, S. A.
Buenos Aires

Signi L. Falk

TENNESSEE WILLIAMS

los libros del mirasol

Título del original en inglés:
TENNESSEE WILLIAMS

© *1961 by Twayne Publishers, Inc.*

Traducción de
GERARDO MEYER

IMPRESO EN LA ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que previene la ley número 11.723.
© 1967 by COMPAÑÍA GENERAL FABRIL EDITORA, S. A., Bs. As.

A TOPPY Y JEWELL

PREFACIO

Tennessee Williams se ha convertido en una de las figuras literarias más conocidas de la escena norteamericana y también en una de las más discutidas. Las opiniones tienden a agruparse en dos categorías: la moral y la estética. Algunos críticos deploran su preocupación por el sexo y la violencia, en tanto que otros defienden la audacia con que bucea en las zonas oscuras del deseo y la compulsión humanos, zonas estas que no han enfocado otros dramaturgos contemporáneos. Algunos críticos, interesados en el teatro como arte, lo saludan como a un talento original, un artista capaz de otorgar forma objetiva a experiencias extraordinariamente subjetivas. Otros críticos, si bien admiten su compasión por las personas frustradas y sensibles atrapadas en un mundo desmesuradamente mercantil y en pugna, se preguntan si no ha sacrificado su talento en aras del éxito popular.

Puesto que muchas de las críticas consisten en diatribas o en panegíricos, este estudio pretende brindar un análisis equidistante, objetivo, de cada una de sus piezas teatrales, con el propósito de elucidar de qué modo el dramaturgo ha dado forma a una idea central, cómo ha presentado los personajes y la situación, y dónde ha colocado el acento. Este libro es el fruto de un estudio minucioso de su obra de imaginación desde los primeros poemas fugitivos, cuentos cortos y piezas breves, hasta la última producción presentada en Broadway a fines de 1960; de los artículos e introducciones que escribió el dramaturgo, y de las entrevistas que reflejan sus opiniones acerca de su profesión en la medida en que ésta se halla vinculada con el teatro. Este libro también intenta presentar un muestrario generoso e imparcial de los comentarios críticos conocidos sobre sus piezas aisladas, así como sobre la proyección y evolución del dramaturgo, para mos-

trar las asombrosas discrepancias que se observan en las evaluaciones hechas por autoridades consagradas del teatro contemporáneo.

Dado que los primeros escritos de Williams le proporcionaron inspiración para su obra posterior y que muchos de ellos reflejan experiencias personales, hemos concedido una considerable atención a los primeros poemas, cuentos y piezas cortas. También nos hemos esforzado, hasta cierto punto, por destacar las relaciones recíprocas que existen dentro de la totalidad del esquema, pero cualquier estudioso de Tennessee Williams sabe cuán difícil es que semejante análisis pueda ser exhaustivo, porque los ecos y las repeticiones son frecuentes. Sus primeros escritos han constituido la base de gran parte de la obra posterior, pero sus observaciones y opiniones documentadas acerca de la labor literaria, particularmente en la medida en que ésta se vincula con la escena, también dan algunas claves acerca de la forma en que Williams manejó sus temas.

En razón de que ciertos tipos característicos reaparecen continuamente, hemos organizado el libro como una serie de estudios sobre las piezas, estudios éstos en los cuales un personaje determinado desempeña un papel descollante, como sucede por ejemplo en el caso de la dama sureña, de la mujer liberada de normas anacrónicas, del poeta-vagabundo frustrado y del artista decadente. El análisis de las obras aisladas, desde las primitivas piezas de prueba hasta las últimas producciones en gran escala, proporciona algunos indicios sobre el progreso de Tennessee Williams y el desarrollo de su técnica. La indagación también pretende relacionar, indirectamente, al dramaturgo con el grupo cada vez más numeroso de escritores que han creado el Renacimiento Sureño.

SIGNI FALK

Coe College
Cedar Rapids, Iowa

AGRADECIMIENTOS

A *The Catholic World,* por la autorización para citar pasajes de las críticas de Euphemia Van Rensselaer Wyatt, publicadas en mayo de 1945 y mayo de 1953.

A *The Christian Century,* por la crítica de Tom F. Driver, publicada el 29 de enero de 1958. "Citada con autorización del autor."

A Dodd, Mead and Company por la autorización para citar pasajes de *The Best Plays of 1958-1959,* de Louis Kronenberger.

A Farrar, Straus and Cudahy, Inc., por la autorización para citar pasajes de *Sights and Spectacles* de Mary McCarthy.

A Samuel French, Inc., por la autorización para citar pasajes de *You Touched Me!,* de Tennessee Williams y Donald Windham. "Copyright, 1942, 1947, por Tennessee Williams, Donald Windham y Freda Lawrence. Todos los derechos reservados. Reproducido con autorización de los autores y Samuel French, Inc."

A *The New York Herald Tribune,* por la autorización para citar pasajes de la crítica de Walter Kerr, publicada el 25 de marzo de 1955.

A Holt, Rinehart y Winston, Inc., por la autorización para citar pasajes de *Theatre at the Crossroads,* de John Gassner.

A Alfred A. Knopf, Inc., por la autorización para citar pasajes de las críticas del difunto George Jean Nathan, publicadas en *The Theatre Book of the Year.* 1947-1948; 1948-1949; 1950-1951.

A *Life,* por la autorización para citar pasajes del artículo de Lincoln Barnett, publicado el 16 de febrero de 1948.

A *The Manchester Guardian Weekly* (edición para vía aérea), por la autorización para citar pasajes del artículo de W. J. Weatherby, "Lonely in

Uptown New York", publicado el 23 de julio de 1959.

A *The Nation,* por la autorización para citar pasajes de las críticas de Joseph Wood Krutch, publicadas el 14 de abril de 1945, el 6 de octubre de 1945, el 20 de diciembre de 1947 y el 23 de octubre de 1948; de la crítica de Robert Hatch, publicada el 9 de abril de 1955, y de las críticas de Harold Clurman, publicadas el 4 de abril de 1953, el 28 de marzo de 1959 y el 3 de diciembre de 1960.

A *Newsweek,* por la autorización para citar pasajes de las críticas publicadas el 1º de abril de 1957 y el 23 de marzo de 1959.

A *The New York Times,* por la autorización para citar pasajes de los artículos y críticas publicados en el siguiente orden:

"On the Streetcar Named Success", de Tennessee Williams, el 30 de noviembre de 1947.

"A Playwright Named Tennessee", de R. C. Lewis, el 7 de diciembre de 1947.

"«Streetcar» Tragedy", de Brooks Atkinson, el 14 de diciembre de 1947.

"Questions Without Answers", de Tennessee Williams, el 3 de octubre de 1948.

"Camino Real", de Brooks Atkinson, el 29 de marzo de 1953.

"Williams «Tin Roof»", de Brooks Atkinson, el 3 de abril de 1955.

"Talking in Verse", de Dudley Fitts, *The New York Times* Book Review, el 8 de julio de 1956.

"Theatre: Early Williams", de Brooks Atkinson, el 22 de noviembre de 1956.

"Garden District", de Brooks Atkinson, el 19 de enero de 1958.

"Williams' Wells of Violence", de Tennessee Williams, el 8 de marzo de 1959.

"Williams' Drama Attracts Throng", de Sam Zolotov, el 12 de marzo de 1959.

"Williams Booed at Film Preview", de Arthur Gelb, el 8 de diciembre de 1959.

"Reflections on a Revival of a Controversial Fantasy", de Tennessee Williams, el 15 de mayo de 1960.

"Hospital Ward", de Howard Taubman, el 20 de noviembre de 1960.

"New Kazan Movie Put on Blacklist", de Howard Taubman, el 28 de noviembre de 1956.

A *The New Republic,* por la autorización para citar pasajes de la crítica de Stark Young, publicada el 16 de abril de 1945; de las críticas de Harold Clurman, publicadas el 25 de octubre de 1948 y el 19 de febrero de 1951; y de la crítica de Eric Bentley, publicada el 11 de abril de 1955.

A *Poetry* y a los autores John Woods y Donald Justice, por la autorización para citar pasajes de las críticas publicadas en julio de 1957 y marzo de 1959.

A *The Reporter,* por la autorización para citar pasajes de las críticas de Marya Mannes, publicadas el 19 de mayo de 1955 y el 16 de abril de 1959.

A *Time,* por la autorización para citar pasajes de las críticas publicadas el 2 de mayo de 1955, el 9 de abril de 1945, el 4 de abril de 1955, el 23 de mayo de 1959 y el 21 de noviembre de 1960.

CRONOLOGIA

Los datos biográficos reunidos en esta sección fueron tomados de diversos diarios y periódicos. Puesto que existen discrepancias en las informaciones y dado que las fechas no son siempre las mismas, es posible que se hayan deslizado errores en lo que concierne a los primeros años. Evidentemente la lista de producciones puestas en escena fuera de Nueva York es incompleta, pero la información, tal como figura aquí, pretende reflejar el inmenso éxito popular de Tennessee Williams.

1914 26 de marzo. Thomas Lanier Williams nace en Columbus, Misisipí, donde su abuelo materno es párroco de la Iglesia Episcopal. Su padre es viajante de una fábrica de zapatos. Las enfermedades infantiles proporcionan a Tennessee tiempo extra para los libros.

1926 ó 1927 La familia se muda a San Luis cuando Williams tiene, aproximadamente, doce años de edad. La fealdad urbana hace que su vida anterior le parezca opulenta. Efecto traumatizante sobre el niño y su hermana ligeramente tullida. Williams parece adquirir ciertas neurosis.

1930 Primer cuento publicado en *Weird Tales*.

1931 - 1934 Tres años en la Universidad de Misurí, donde ingresa en una fraternidad, lo rechazan en el Cuerpo para Entrenamiento de Oficiales de Reserva, obtiene premios menores por obras en prosa y en verso, y descubre que el alcohol es un buen remedio para la timidez. El desempeño de Alla Nazimova en *Espectros* le inspira el deseo de escribir piezas teatrales.

1934 - 1936 La depresión lo aleja de la Universidad de Misurí y lo envía por dos años a una fábrica de zapatos. La vida comercial lo hace hipocondríaco. Después de pasar oscuras jornadas en el depósito de almacenamiento, escribe durante la

mayor parte de la noche, y posiblemente este régimen de vida contribuye a provocarle un colapso nervioso. Pasa un año de descanso en Memphis, adonde se ha retirado su abuelo.

1936 Estudios en la Universidad Washington, de San Luis, financiados por la abuela. Gana el primer premio en un concurso para piezas en un acto, patrocinado por el Webster Groves Little Theater. Primer trabajo con los Mummers, cuyo director, Willard Holland, le pide una obra sobre el antimilitarismo para complementar *Bury the Dead (Enterrad al muerto)*. *¡Cairo, Shanghai, Bombay!* (farsa), representada en Memphis.

1937 *Candles in the Sun (Velas al sol)* y *Fugitive Kind (La especie fugitiva)* (no confundir con el guión cinematográfico posterior), montadas por los Mummers de San Luis. Abandona la Universidad Washington.

1938 Universidad Estatal de Iowa. Con *Spring Storm*, su tercera obra larga, escrita para el seminario sobre dramaturgia del profesor E. C. Mabie, conquista un título de licenciado en artes.

1938 "Field of Blue Children" ("Prado de los niños azules") es la primera obra publicada —en *Story*— con su seudónimo literario. Hay diversas teorías para explicar el seudónimo de Tennessee Williams: un apodo que recibió por su acento sureño; la convicción de que dicho nombre sonaba muy bien; el temor de que los escritos anteriores hubieran comprometido el suyo propio; un homenaje a sus antepasados, que habían luchado contra los indios, en Tennessee.

1938 - 1940 Se convierte en escritor trashumante, y viaja de Chicago, donde intenta hallar trabajo en la Works Project Administration; a San Luis, donde reescribe la antigua pieza de violencia y horror, *Fugitive Kind*, transformándola en *Not About Nightingales (Nada sobre ruiseñores)*; a Nueva Orleáns, donde trabaja como mozo en el Barrio Francés; a California, donde trabaja, entre otros lugares, en un criadero de palomas; y a Los Angeles, continuando una vida errabunda. Visita a Frieda Lawrence en

Taos, Nueva México, y expresa su esperanza de escribir una obra sobre la vida de Lawrence. Conquista el premio de 100 dólares del Group Theater, para obras en un acto, con *American Blues (Melancolías Estadounidenses)*, presentada junto con cuatro piezas largas. Vuelve a San Luis y, con la ayuda financiera de su abuela, concluye *Battle of Angels* "en la buhardilla".

1940 Audrey Wood, agente literaria y valiosa colaboradora, obtiene para Williams, con el aval de las piezas presentadas anteriormente, una beca Rockefeller de 1.000 dólares. En febrero ingresa a un seminario de dramaturgia avanzada en la New School de la ciudad de Nueva York, con John Gassner y Theresa Hepburn. Reescribe *Battle of Angels (Batalla de ángeles)*, que es aceptada por Theatre Guild y representada en Boston durante el otoño. Es un fracaso y baja de cartel. La junta de reclutamiento lo clasifica no apto por una afección cardíaca. Se somete a la primera de cuatro operaciones para eliminar una catarata del ojo izquierdo.
Moony's Kid Don't Cry (No llores, Moony), de la colección *American Blues*, incluida en *The Best One-Act Plays of 1940*, comp. por Margaret Mayorga.

1940 - 1942 Años malos. Obtiene una renovación parcial de la beca Rockefeller. Vive y escribe en Nueva Orleáns; se desempeña como mozo y actor de variedades en Greenwich Village, con un parche sobre el ojo, después de otra operación a la vista. Trabaja como ascensorista nocturno en el New York Hotel y como acomodador de teatro por 17 dólares semanales.

1942 Audrey Wood le consigue un contrato de la MGM por seis meses, con un sueldo de 250 dólares semanales. Debe escribir un guión para Lana Turner primero y para Margaret O'Brien más tarde. Cuando no se aceptan sus guiones se consagra a trabajar en *The Glass Menagerie (El zoológico de cristal)*. Presenta el manuscrito a la MGM y es rechazado.

1943 Mención del National Institute of Arts and Letters.

1944 Premio de la American Academy of Arts and Letters y 1.000 dólares. Figura en *Five American Poets,* 1944, Third Series, New Directions.

1944 26 de diciembre. Estreno de *The Glass Menagerie* en Chicago. Reacción entusiasta.

1945 31 de marzo. Estreno de *The Glass Menagerie* en la ciudad de Nueva York. Después de 561 representaciones baja de cartel el 3 de agosto de 1946. Gana el premio del New York Critics Circle, 1944-1945, en la primera votación. Gana el cuarto premio anual de la publicación mensual católica *Sign.* Gana el premio Sidney Howard Memorial, de 1.500 dólares, concedido por la Playwrights Company. Publicada por Random House, 1945. Después de tres meses de "popularidad" y una cuarta operación al ojo, Williams viaja a Chapala (hay varias versiones sobre su residencia), donde escribe *The Poker Night (La noche del juego de póker),* que más tarde incorpora a *A Streetcar Named Desire (Un tranvía llamado deseo). Battle of Angels,* números uno y dos de *Pharos,* Murray, Utah, 1945; New Directions, 1945.

1945 25 de setiembre. Se estrena en Nueva York *You Touched Me! (¡Me has tocado!).* 100 representaciones.

1946 *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton and Other Plays (Veintisiete carretadas de algodón y otras piezas),* New Directions.

1946 - 1947 El Pasadena Community Playhouse pone en escena *Stairs to the Roof,* tema utilizado nuevamente en *Camino Real,* y escrito aproximadamente en 1941.
El Actor's Laboratory Theater, del sur de California, pone en escena *Portrait of a Madonna (Retrato de una Madonna), The Last of My Solid Glod Watches (El último de mis relojes de oro macizo)* y *Moony's Kid Don't Cry.*

1947 3 de diciembre. Se estrena en la ciudad de Nueva York *A Streetcar Named Desire.* 855 representaciones. Baja de cartel el 17 de diciembre de 1949. Con esta obra Williams gana por

segunda vez el premio de New York Critics Circle, 1947-1948. Gana el Premio Pulitzer, 1947-1948. Publicada por New Directions, 1947.

1947 *You Touched Me!* publicada por Samuel French.

1948 *One Arm and Other Stories (Un brazo y otros cuentos)*, edición limitada de 1.500 ejemplares, New Directions; segunda edición, 1954.

1948 6 de octubre. Se estrena en la ciudad de Nueva York *Summer and Smoke (Verano y humo)*. 100 representaciones. Baja de cartel el 1º de enero de 1949. Margo Jones la puso en escena por primera vez en Dallas, en 1947. Publicada por New Directions, 1948.

1948 *American Blues: Five Short Plays (Melancolías norteamericanas: cinco piezas cortas)*. Dramatists Play Service. Primera visita a Roma y París.

1950 *Roman Spring of Mrs. Stone (Primavera romana)*, New Directions.

1951 3 de febrero. Se estrena en la ciudad de Nueva York *The Rose Tattoo (La rosa tatuada)*. 306 representaciones. Baja de cartel el 27 de octubre de 1951. Ensayada por primera vez en Chicago. Publicada por New Directions.

1951 *I Rise in Flame, Cried the Phoenix (Subí en una llamarada, gritó el Fénix)*, obra en un acto sobre D. H. Lawrence, publicada por New Directions en dos ediciones limitadas; publicación para actores de Dramatists Play Service; puesta en escena *off-Broadway*,* temporada 1958-1959.

1952 Gana la elección para el National Institute of Arts and Letters.

1953 19 de marzo. Se estrena en la ciudad de Nueva York *Camino Real*. 60 representaciones. Baja de cartel el 9 de marzo de 1953. Publicada por New Directions, 1953.

1953 *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton*. Tercera edición, aumentada con dos nuevas piezas: *Talk to Me Like the Rain and Let Me Listen (Háblame como la lluvia y déjame escuchar)*, y *Some-*

* *Off-Broadway:* expresión empleada para referirse al teatro no profesional. (N. del T.)

thing Unspoken (Lo que no se dice), New Directions.

1954 *Hard Candy (Caramelo duro)*, edición limitada, New Directions; edición comercial, 1959.

1955 24 de marzo. Se estrena en Nueva York *Cat on a Hot Tin Roof (El gato sobre el tejado de zinc caliente)*. 79 representaciones. Gana el premio del New York Drama Critics Circle 1954-1955 (por tercera vez). Gana el Premio Pulitzer, 1954-1955 (por segunda vez). Publicada por New Directions, 1955.

1955 19 de abril. Se estrena en Nueva York *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton* como parte de *All in One (Todos en uno)*.

1956 18 de diciembre. Se estrena en Nueva York la película cinematográfica *Baby Doll*. Libro publicado por New Directions, 1956.

1956 *Four Plays (Cuatro piezas)*, Londres: Secker and Warburg *(The Glass Menagerie, A Streetcar Named Desire, Summer and Smoke, Camino Real). In the Winter of Cities (En el invierno de las ciudades)*, New Directions.

1957 21 de marzo. Se estrena en la ciudad de Nueva York *Orpheus Descending (Orfeo desciende)* 68 representaicones. Publicada junto con *Battle of Angels*, New Directions, 1958.

1957 - 1958 *Summer and Smoke*. Producción *off-Broadway*.

1958 7 de enero. Por solicitud del autor, *Garden District* (*Something Unspoken* y *Suddenly Last Summer* [*Súbitamente el último verano*]), se estrena *off-Broadway*. *Suddenly Last Summer*, New Directions, 1958.

1958 16 de abril. El Kraft Television Theatre pone en escena *Moony's Kid Don't Cry, The Last of the Solid Gold Watches, This Property is Condemned (Esta propiedad está condenada)* (escritas en su totalidad antes de 1944).

1959 10 de marzo. *Sweet Bird of Youth (Dulce pájaro de juventud)*, se estrena en la ciudad de Nueva York. 95 representaciones. Publicada por New Directions, 1959.

1959 15 de abril. Se pone en escena *Portrait of a Ma-*

donna como parte de *Triple Play (Pieza triple)*, Nueva York.

1959 *Garden District (Zona de jardines)*, Londres: Secker and Warburg. Primer viaje del dramaturgo al Lejano Oriente.

1959 - 1960 *The Purification (La Purificación)*, estreno *off-Broadway*.

1960 *Three Players of a Summer Game (Tres jugadores de un partido de verano)*, London, Secker and Warburg.

1960 10 de noviembre. Se estrena en Nueva York *Period of Adjustment (Período de Ajuste)*. Baja de cartel el 4 de marzo de 1961. Publicada por New Directions, 1960.

CAPITULO PRIMERO

EL RENACIMIENTO SUREÑO Y TENNESSEE WILLIAMS

Uno de los fenómenos más significativos de la cultura norteamericana ha consistido en la aparición, durante las décadas intermedias del siglo XX, de una abundante y polifacética literatura acerca del Sur. Los autores de esa región se han destacado en la poesía, la ficción y el teatro; en el periodismo de alto nivel; en los rubros académicos de la crítica y la compilación, y en una corriente de libros de texto que ha cambiado el esquema de la enseñanza de la literatura. Los escritores sureños han ejercido sobre la escena literaria norteamericana una influencia sólo comparable a la de los grandes autores de Nueva Inglaterra en el siglo XIX.

Hombres como Randall Stewart, en quienes el maestro se combina con el crítico y el erudito, explican parcialmente el Renacimiento Sureño con el argumento de que el sur ha sido menos afectado que otras zonas por los cambios de índole cultural e industrial que tienden a desbaratar los moldes regionales. Otros críticos y eruditos afirman que las influencias modernas no han hecho mella en el mito sureño, o bien que lo han destruido; pero sea como fuere, este ha sido una rica fuente de material para el escritor. Esa especie de lealtad local para con la tradición; la nostalgia por una forma de vida aristocrática, rural, saturada de promesas; la conciencia de las costumbres, las creencias y el carácter distintivos, peculiares de las comarcas sureñas... he aquí un conjunto de elementos que han proporcionado recursos inagotables.

Una parte considerable de este florecimiento literario comenzó entre los autores de Kentucky y Tennessee radicados en la Universidad Vanderbilt, de Nashville, con John Crowe Ransom y un grupo de sus discípulos —hombres como Allen Tate, David Davidson, Merril Moore y Robert Pen Warren— y con

The Fugitive, una pequeña revista de poesía publicada en los años 1922-1925. En 1930, estos fugitivos y otros sureños —entre ellos John Gould Fletcher y Stark Young— publicaron una colección de ensayos titulada *I'll Take My Stand,* un "manifiesto de agrarismo sureño norteamericano". Planteaban la idea de que el Sur, con su tipo de agrarismo anticuado, era capaz de contrarrestar el materialismo y la barbarie cultural del Norte, que amenazaba con destruir lo mejor que había en la tradición sureña.

Más tarde, este grupo se preocupó particularmente por la situación comprometida en que se hallaba el poeta en una sociedad que corría el riesgo de ser desgarrada por la escala industrial de valores que imponía el Norte. Estos hombres, poetas a su vez, se convirtieron en la vanguardia de los nuevos intelectuales, los lectores sensibles de la poesía y de la prosa difíciles y oscuras. Se transformaron en los fundadores académicos de la hasta hace poco exclusivista "Nueva Crítica". Su lección se transmitió por intermedio de una serie de libros de texto escritos y compilados por Robert Penn Warren y por un brillante colega, Cleanth Brooks, y sus convicciones decidieron la política editorial de algunos periódicos académicos influyentes. El grupo produjo no sólo críticos y compiladores, sino también escritores. La novela de Robert Penn Warren, *All the King's Men* (1946) se ha convertido prácticamente en un clásico. La prosa y la poesía de escritores tales como Katherine Anne Porter, Caroline Gordon y Randall Jarrell aumentaron la proyección de este círculo.

En tanto que el grupo universitario hacía sentir su peso entre los intelectuales, un periodista de Baltimore sacaba violentamente de su modorra a la apática burguesía. H. L. Mencken, quien en los años 20 había sido un enérgico apologista de la cultura y de la vida afable del viejo Sur, asumió la dirección de la *American Mercury.* La extraordinaria influencia de esta pequeña revista, que alentaba a menudo a los escritores sureños y se hallaba dirigida por un sureño partidario de la terapia del "shock", allanó el camino para otros autores que también sustentaban la convicción de que su país,

protestante e industrial, no se hallaba a la altura de sus sueños.

Los Fugitivos constituían un núcleo de amigos que habían empezado su labor en un centro universitario. Dos de los escritores sureños contemporáneos más leídos se destacan con perfiles propios, independientemente de todos los grupos: Thomas Wolfe y William Faulkner. Thomas Wolfe quemó su inmensa vitalidad en treinta y ocho años (1900-1938). Documentó su propia vida en Asheville, Carolina del Norte, en su primera novela autobiográfica, *Look Homeward Angel* (1929). En esta novela, y en otras posteriores, describió con un alud de palabras al genio: un hombre dotado de un apetito y una capacidad para la experiencia colosales; un hombre que ostentaba desde la cuna una marca que lo distinguía de los otros niños, incomprendido, solitario y desconcertado por las vulgaridades de la gente común. Thomas Wolfe era un escritor sin prejuicios, romántico, lleno de talento, que depositaba su fe en la inspiración, que a menudo tenía estallidos de violencia verborrágica y adjetival, que necesitaba contínuamente los retoques pacientes de un corrector comprensivo, y que se hallaba a una distancia sideral de los intelectuales disciplinados en *The Fugitive*.

Naturalmente, la figura más descollante del Renacimiento Sureño es William Faulkner, ganador del Premio Nobel (1950), quien pasó prácticamente toda su vida en Oxford, Misisipí. Esta ciudad y la comarca circundante —identificadas con el nombre ficticio de condado de Yoknapatawpha— le proporcionaron tema y material para sus muchas novelas y cuentos que no se refieren sólo a este territorio limitado, ni siquiera a todo el Sur, sino a la condición trágica del hombre moderno. La novelística de Faulkner abarca una rica y compleja estratificación de diversas civilizaciones. Va desde la vida del indio hasta la del esclavo negro; desde el descalabro de la cultura sureña, después de la guerra civil, hasta el materialismo vulgar y corrupto de una sociedad industrial posterior, y hasta la vida fragmentada, superficial, del siglo XX, en la que todos los códigos religiosos y morales se han convertido en rituales mecánicos.

Thomas Wolfe escribía sólo acerca de sí mismo...

y del Sur, en la medida en que éste lo afectaba. En cambio, William Faulkner ha creado, en buena medida por obra de su propia imaginación, una vasta gama de personajes, tanto blancos como negros, desde los aristócratas sureños hasta los despreciables Snopes, que son los materialistas sobre los que recae la responsabilidad primordial por la decadencia y esterilidad del Sur. Su obra oscila entre la narración sencilla y la complicada alegoría. Sus primeros escritos eran realistas, pero más tarde esta forma dejó paso a un simbolismo complejo, a un dilatado y fecundo lirismo, y a artificios estilísticos bastante enredados. Faulkner es un autor de imaginación y energía aparentemente inagotables, pero su obra continúa emanando de la observación atenta de la vida y de la gente. Es posible que reaparezcan los mismos personajes, pero cada relato resulta diferente por un desplazamiento de la intensidad, como si se estuviera ante el desarrollo de otra faceta. Faulkner no propone una solución especial o política para los problemas quemantes de la intolerancia y la segregación; pero, en su enfoque del negro y el blanco, enfoque éste en el que a menudo el negro se eleva por encima de la sociedad decadente de la que forma parte, Faulkner pone el acento allí donde debe estar: en el individuo.

Hay muchos otros autores que contribuyeron en distinta medida al Renacimiento Sureño. James Branch Cabell, un escritor virginiano que se adelantó a su tiempo, publicó en 1919 *Jurgen*, una fantasía mitológica que ha sido comparada frecuentemente con las sátiras de Rabelais y de Swift. Otra virginiana, Ellen Glasgow, que no era ni una patriota sureña ni una novelista interesada en lo anormal, retrató, sin embargo, con franqueza una sociedad decadente. Pero Erskine Caldwell, quien también estaba radicado en la costa oriental, dejó a Ellen Glasgow a la altura de una púdica victoriana. Célebre por *Tobacco Road* (*El camino del tabaco*, 1932) y *God's Little Acre* (*La chacrita de Dios*, 1933), describió a los campesinos de Georgia, tanto blancos como negros, y los mostró como personajes casi infrahumanos. Su sensacionalismo, que casi linda en la pornografía, le ha proporcionado ventajas econó-

micas y fama internacional a expensas de un panorama deformado de la vida norteamericana. La misma década también presenció la aparición de la respetable y muy exitosa novela de Margaret Mitchell sobre la guerra civil, *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1936).

Carson McCullers, quien siempre escribe sobre las ciudades textiles y las comarcas remotas de Georgia en términos de soledad y deseo humanos, crea su propio mundo especial de tragedia y violencia, de lo perdido y lo anormal. Tiene el hábito de reelaborar su material, de volver a las mismas situaciones y personajes como si se estuviera explicando continuamente a sí misma el significado del mito. Parece interesante por los contrastes, por los colores y las imágenes, por lo sencillo y lo vagamente significativo, por lo realista y lo simbólico, y por el individuo implantado en un medio hostil. Quizás su temprana educación musical la hizo más susceptible a los esquemas estructurales: la contraposición de motivos, la agudización de las tensiones a medida que el relato progresa gradualmente. Al igual que Faulkner, tiene una capacidad insólita para crear personajes, con una sensibilidad particular para las cosas delicadas.

Otra talentosa hija de Georgia, Flannery O'Connor, se preocupa por los seres deformes y grotescos, la mayoría de los cuales se encuentran fuera del radio de experiencia de la persona común. Por su parte, Truman Capote sublima el apego por la morbosidad, el horror y la degeneración por sí mismos. Capote, que representa la tradición literaria del "gótico sureño en su punto de agotamiento" y lo peor que puede ser encontrado tanto en Carson McCullers como en William Faulkner, crea su propio mundo de los que ni aman ni son amados, de los grotescos y los excéntricos. Aspira al estilo poético, a los símbolos poéticos, y a una especie de aparente emoción literaria. Aunque revela una cierta dosis de capacidad para reflejar los caracteres, es básicamente un exhibicionista.

Desde un punto de vista totalmente distinto, Paul Green, quien trabajó en los años 20 con Frederich Koch y los Carolina Playmakers, escribió varias

buenas obras regionales. En la década siguiente, Lilian Hellman enfrentó con honestidad los problemas de mediados del siglo XX con sus dramas apretadamente urdidos y desprovistos de sentimentalismo. Lilian Smith, preocupada por los conflictos sociales del Sur, se consagró con especial interés a la situación del negro y planteó una serie de interrogantes embarazosos acerca de la práctica del cristianismo en esa región. Dos novelistas negros, Richard Wright y Ralph Ellison, retrataron la cruel venganza no sólo de los blancos sino de los negros contra los negros. Con un criterio también diferente, las novelas de Eudora Welty y la obra de Harper Lee hicieron valiosos aportes a la comprensión de la vida en el Sur.

Tennessee Williams forma parte de esta rica y multifacética tradición de literaria. Su nombre se hizo célebre inmediatamente después de la recepción extraordinariamente entusiasta que la ciudad de Nueva York tributó a *The Glass Menagerie,* en marzo de 1945. Es evidente que el Sur engendró un triunfador, pues, según parece, a partir de aquellos apacibles días de primavera casi todo lo que él ha dicho o escrito ha merecido ser impreso. Williams, que nació en Columbus, Misisipí, en 1914, pasó allí más o menos sus doce primeros años, y regresó esporádicamente después que decidió convertirse en escritor. Capitalizó su acervo, pero aún se discute si aportó algo al Renacimiento Sureño, y en qué sentido. Como ninguna otra figura de la escena literaria contemporánea ha provocado tantas discrepancias críticas, y dado que su éxito es espectacular y popular, resulta difícil arribar a una evaluación equilibrada. Los críticos parecen coincidir en que es un autor de inusitado talento, pero muchos deploran no sólo su falta de disciplina artística, sino también su limitada perspectiva de la vida.

Perpetúa el mito sureño que consiste en lamentar que se haya perdido una vieja cultura aristocrática, reemplazada por groseros valores mercantiles. Compadece a los aristócratas decadentes que a veces coloca en situaciones inverosímiles. Su retrato del hombre de negocios, que generalmente es un villano o un payaso, constituye a menudo una caricatura impuesta por una necesidad dramática o por una

teoría. Hace hincapié en la idea, fomentada por los nuevos críticos y heredada, asimismo, de una larga tradición romántica y clásica, de que sólo el poeta —bendecido o señalado en el momento de nacer— puede mostrar al hombre moderno el camino que lo sacará de su confusión.

Por otra parte, algunos de sus personajes no son sureños sino imitaciones de un estereotipo literario. Los hay que parecen haberse inspirado en las novelas de D. H. Lawrence. Allí están los primitivos: niños, seres que no han sido corrompidos por los buenos modales de la clase media y que conquistan su felicidad y satisfacción mediante la comunión sexual; o los reflejos de un híbrido de Lawrence: hombres de negocios o artistas estériles muy alejados del hombre natural. Otros parecen tener un sentido personal especial, como en el caso de la serie de héroes errantes que van desde el temprano Val Xavier hasta los ex compañeros de guerra que figuran en un ensayo posterior de "comedia seria": todos ellos se rebelan contra lo que Williams considera la mediocridad norteamericana. Pero, no obstante sus teorías y prejuicios personales —o quizá gracias a ellos— ha creado muchos personajes teatrales conmovedores. Aún no se ha decidido si hizo o no un aporte para ayudar a comprender el Sur, pero indiscutiblemente es uno de los autores dotados de mayor sensibilidad teatral que encontramos en la historia de la dramaturgia norteamericana.

Aunque Williams comparte la convicción de que sólo el poeta percibe los valores culturales y puede trazar el rumbo para los demás, carece de la disciplina y el respeto por la forma que caracterizan al grupo Vanderbilt. Está emparentado más estrechamente con el espíritu romántico de Thomas Wolfe, quien escribía sobre todo acerca de sí mismo y de su propia experiencia. Y, sin embargo, a pesar de que el tema central de Williams es muy distinto del de Erskine Caldwell, desde el principio se orientó hacia lo sensacional y casi pornográfico para crear "algo insólito". Al igual que Caldwell ha conquistado un considerable éxito económico y fama internacional... a expensas de la imagen norteamericana. En verdad, el resultado es que en Europa identifican a menudo

a Williams como el representante de la "cultura" norteamericana.

Ocasionalmente, como por ejemplo en las variaciones de *Orpheus Descending*, Williams intenta retratar el corte trasversal de una ciudad sureña y sus diversos estratos sociales, pero no logra alcanzar ni la caracterización ni la calidad legendaria que se encuentra en los cuentos de Yoknapatawpha, de Faulkner. En tanto que sobre la base de una mezcla de observación e imaginación, Faulkner ha creado personajes, blancos y negros, Sartoris aristocráticos y Snopes materialistas, Williams ha extraído de su teoría o su prejuicio una serie de personajes tipo que utiliza una y otra vez. Tal como sucede en el caso de Faulkner, su obra oscila entre el realismo y el simbolismo complejo, entre la narración sencilla y un estilo literario refinado y pulido. Pero ni Faulkner ni Williams, no obstante el respeto que ambos sienten por el negro, se han preocupado en la medida en que lo ha hecho Lillian Smith por el grave problema social del que aquél forma parte.

Al igual que Carson McCullers, Williams ha creado su propio mundo especial y tiene afinidad por las almas perdidas y los personajes insólitos; al igual que dicha escritora, él también vuelve para resucitar materiales viejos, para exprimirles la cualidad del mito. Ambos autores persiguen el rasgo esquivo de la experiencia en el carácter y procuran captar los elementos vagamente significativos de la experiencia humana. En su "Introducción" (1950) a la novela de Carson McCullers *Reflections in a Golden Eye*, Williams describe el mundo del artista —y del lunático— como desprendido del perteneciente al resto de la sociedad, y, por consiguiente, su criterio de lo espantoso es distinto; no es tan tangible como la bomba atómica o el cáncer... no se trata de algo visible o cognoscible. Habla de dicho criterio en términos ambiguos, como si se refiriera a una especie de intuición espiritual subyacente. Es demasiado terrible para expresarlo en palabras y, por lo tanto, es incomunicable, de modo que lo define como un misterio que inspira pánico. Williams indica que el "sentido de lo Espantoso que es la negra raíz desesperada de casi todo el arte moderno trascendente"

se puede manifestar en "formas externas" o símbolos, recurriendo a la presentación de "seres enfermizos y pervertidos y fantásticos". Sin embargo, hay momentos en que Williams tiene una estrecha semejanza con Truman Capote —"el gótico sureño en su punto de agotamiento"—, pues ambos parecen embellecer la decadencia en una especie de estilo engañoso, poético.

Tennessee Williams es un escritor premeditadamente literario, cuya obra refleja un manejo cada vez más inteligente de las palabras con la vista puesta en su impacto emocional. Tal como hemos sugerido, a menudo parece no encontrar nuevo material y entonces vuelve ya sea a las viejas piezas breves o a experiencias de índole muy personal y procura otorgarles trascendencia cósmica. Algunas de sus obras más antiguas parecen reflejar la vida en el Sur, pero las últimas contienen excelente material para algún biógrafo futuro. Ha escrito profusamente acerca del oficio del escritor, pero algunos de sus asertos tienen poca relación con su propia obra, otros son bastante presuntuosos y otros sencillamente retóricos. Sin embargo, sus palabras proporcionarán elementos interesantes al crítico empeñado en descubrir qué efecto tuvo sobre el desarrollo —o la deformación— de un gran talento el hecho de que éste obtuviera en una temprana etapa un éxito brillante, que también abarcó el rubro económico.

Todo lo que Tennessee Williams diga o escriba parece ser noticia, y aparentemente ha prosperado gracias a la polémica. Durante un breve lapso los Nuevos Críticos entablaron una flamante batalla sobre los libros y se convirtieron en los árbitros literarios. Aún ejercen una influencia poderosa en los círculos académicos y de escritores. También es lícito afirmar que el mundo teatral ha asistido a una tempestuosa discusión acerca del valor no sólo de las piezas de Williams, sino también del mundo especial que él retrata. Es irónico que una figura tan controvertida se haya transformado en una especie de heraldo literario de sus compatriotas, tanto dentro del país como en el extranjero. Esto se debe,

en parte, a su talento y a su perspicacia para brindar lo que el público desea, y en parte al gran empuje comercial del teatro contemporáneo. Aún no se ha definido el verdadero aporte de Tennessee Williams a la dimensión del Renacimiento Sureño.

CAPITULO II

LA BUSQUEDA DE UN MEDIO

I. *Las formas del estilo imaginativo*

En el prefacio a sus propios poemas, incluidos en *Five Young American Poets* (1944), Tennessee Williams escribió una divertida confesión sobre sus primeros esfuerzos literarios y admitió que se había hecho poeta aproximadamente en la pubertad. Reconoció también que sus afanes hallaron eco favorable entre los alumnos de la escuela superior, los clubes femeninos y los grupos de poetas de Misisipí y Misuri. En los años que siguieron inmediatamente a su graduación universitaria se negó a aceptar un empleo regular porque lo encontraba demasiado monótono y aburrido. En cambio, optó por una vida ambulante. Los primeros poemas de dicha recopilación constituyen una historia de Tennessee Williams en su papel de poeta-vagabundo y también de amante, si se ha de prestar pleno crédito a los detalles autobiográficos. Según su propia confesión, dichos poemas son el producto de seis u ocho años de existencia nómade, y reflejan no sólo la personalidad del autor sino las ideas e imágenes que inflamaban su mente. Empezó como poeta y el creciente simbolismo de sus últimas piezas teatrales sugiere que todavía se ve a sí mismo como tal. De todos modos, los poemas tempranos revisten interés porque en ellos asoman muchas de las actitudes, muchos de los hábitos literarios y algunas de las afectaciones que siempre han viciado su obra, así como personajes e incluso frases que han reaparecido en las piezas posteriores.

Otra confesión acerca de sus primeros escritos figura en el "Prólogo" a *Sweet Bird of Youth*. Allí cuenta que a los catorce años descubrió que escribir significaba una especie de evasión del mundo en que vivía. Los "chicos" del barrio e incluso su padre lo creían un marica y le pusieron un apodo de mujer. Este es sólo un caso dentro de la serie de manifestaciones con que el dramaturgo ha definido su

actividad literaria como un catártico para sus problemas psicológicos. Es evidente que, según su declaración, aquel lejano rechazo social lo indujo a expresarse en términos de violencia e histeria. Agrega en el mismo contexto que la revista *Weird Tales* le pagó treinta y cinco dólares por un cuento adaptado de un capítulo de Heródoto. Se trataba de la anécdota de Nitocris, la reina egipcia que invitó a sus enemigos a un gran banquete y que, en medio de la fiesta, ordenó que se abrieran las compuertas del Nilo. Los comensales murieron ahogados como insectos. Con una nota de vanidad, Williams admite que a los dieciséis años era un escritor confirmado y que, a esa precoz edad, ya había hallado la clave de la mayoría de sus escritos posteriores.

Quienes están familiarizados con su obra saben que el nombre de Tennessee Williams irrumpió tanto en la prensa como en las tablas con el éxito de *The Glass Menagerie,* en marzo de 1945. El verdadero momento decisivo de su carrera se produjo cuando, a fines de 1944, los críticos de Chicago azotaron a un público aletargado hasta convertirlo en un auditorio entusiasta y convirtieron el ensayo del Medio Oeste en un futuro negocio lucrativo para el dramaturgo y para quienes lo sostenían. Sin embargo, antes del triunfo, había escrito algunos poemas, varios excelentes cuentos y piezas en un acto —que continúan siendo algunas de sus mejores obras— y también había creado varias piezas largas. Sus primeras obras son dignas de interés no sólo porque insinúan su dimensión como autor sino también porque incluyen elementos que empleó en piezas teatrales posteriores.

One Arm and Other Stories (1948) no se circunscribe al horror, sino que oscila ampliamente entre lo delicado y compasivo y lo violento y pervertido. Además, tal como sucede en el caso de los poemas, la mayoría de los cuentos reflejan los años de vagabundeo por calles y pensiones sórdidas y por los oscuros rincones donde se esconden las resacas. Algunos relatos dejan al lector la incómoda sensación de que el autor ha estado muy próximo al material con que trabaja, pues sus características son las de una confesión. El volumen también es una excelente

clave para la evolución de Tennessee Williams como escritor y refleja la creciente pericia con que utiliza las palabras para evocar las reacciones emocionales que desea desencadenar: compasión por los infortunados y frustrados y horror por lo macabro. Parece que la escala de valores —o la ausencia de éstos— en torno de la cual se han forjado tantas polémicas, fue formulada en una etapa bastante temprana.

The American Blues: Five Short Plays (1948), publicado después del éxito de *The Glass Menagerie* y *A Streetcar Named Desire*, contiene algunos de los primeros escarceos de Williams en el género teatral. El autor ganó cien dólares en un concurso de piezas en un acto para dramaturgos jóvenes, y este modesto premio marcó un jalón muy importante en su carrera literaria porque atrajo sobre él la atención de la agente literaria Audrey Wood. Las obras de *The American Blues* son cortas y fragmentarias, pero demuestran la fina pericia de su autor para evocar la cualidad dramática de una situación y para asir los rasgos esenciales de los protagonistas y su lenguaje natural. Williams probó precozmente que podía captar magistralmente el diálogo vital y característico, diálogo éste que contrasta con la retórica a veces extravagante que impone a algunos personajes.

En la colección más importante de obras en un acto, *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton* (1946), figuran algunas de las mejores piezas dramáticas de Williams. Estas obras presagian lo que podría haber escrito en años posteriores, pero también representan el género literario en el que no creyó suficientemente cuando se dedicó a cortejar el mercado de Broadway. Para dicho mercado recurrió con considerable sutileza a los motivos rebuscados y a las triquiñuelas teatrales. Se dejó fascinar por los símbolos, los mitos y las ambigüedades literarias, y sus piezas se convirtieron en expresiones cada vez más tortuosas y personales.

En *Battle of Angels* (1940), su primer esfuerzo auténtico por conquistar la atención de Broadway, volvió a aprovechar los años de vagabundeo. Impulsado por su afán evidente de dar en la tecla del teatro comercial, supuso que los ensueños eróticos

de un adolescente son aquellos que la mayoría de los norteamericanos adultos jamás superan. Probó que, si bien tenía un sentido aguzado para el teatro y era capaz de escribir buenas escenas, aún no había elaborado una técnica para los conjuntos dramáticos más extensos. Para disimular que no estaba en condiciones de manejar un conflicto más complejo, recurrió a medios violentos bastante discordantes destinados a mantener la tensión emocional. La mayoría de los personajes son simbólicos y representan ideas tales como la libertad, la mediocridad opaca o la crueldad. Por consiguiente, se parecen a las figuras de una antigua obra moralizadora. Williams recurre con bastante insistencia a una alegoría caprichosa y ocasionalmente forzada que no se encuentra en la mayoría de sus piezas en un acto. Una parte del diálogo es buena, pero hay elementos retóricos que parecen escritos para un megáfono. Se observa una cierta dosis de artificio destinado a causar impacto y una curiosa forma indirecta de manejar ciertas escenas y personajes que sugiere que el dramaturgo ha pretendido desconcertar deliberadamente a su público. Aparentemente, el autor no pudo desprenderse de *Battle of Angels,* porque volvió a menudo a ella.

I Rise in Flame, Cried the Phoenix, publicada en 1951 pero con una nota explicativa del autor fechada en 1941, constituye una escena imaginativa que describe el último día de vida de D. H. Lawrence, y representa la interpretación de Williams sobre las opiniones del escritor inglés acerca de la vida y el arte. Reviste particular interés porque las ideas proyectadas en esta pieza en un acto resurgen en algunas de las obras posteriores de Williams.

Colaboró con David Windham para escribir *You Touched Me!* Aunque no tan recargada como *Battle of Angels,* se descarría simultáneamente en varias direcciones. La pieza es importante por el retrato que nos da del héroe, el primero de varios protagonistas que han reflejado la idea que tenía Williams acerca de la tesis de D. H. Lawrence sobre el sexo. El novelista inglés escribió acerca del papel fundamental que el sexo desempeña en la vida, deplorando la forma en que la sociedad actuaba sobre las rela-

ciones entre los sexos al intelectualizarlas, endurecerlas y despojarlas de vitalidad. La razón de ser del hombre era la "unión perfecta con una mujer", pues todas las otras fuerzas estaban muertas. El ideal de la tierna intimidad aparece en todas las novelas de Lawrence, pero, a medida que fue perfeccionando su arte, se concentró en el tipo de experiencia sexual tal como la sentía particularmente la mujer. Su ideal de la mujer sumisa contrapuesta con la agresiva que procura imponer su hegemonía constituye una antinomia reiterada. La antigua pieza *You Touched Me!*, basada sobre un cuento corto de Lawrence, anticipa el hábito posterior del dramaturgo que habría de consistir en hallar una sugestión en una leyenda, una idea literaria, una convención o incluso un cuadro; en incubar esta idea; en producir su propio objeto de arte, y en no escribir inspirándose en la observación de la vida y los seres circundantes.

Por lo tanto, Tennessee Williams se entrenó en varias formas de creación imaginativa antes de lograr su éxito súbito y espectacular como dramaturgo. En las piezas posteriores que escribió y produjo con tremenda energía combinó y desarrolló muchos de sus primeros trabajos. Este acervo de obras tempranas es importante como fuente de inspiración. También lo es porque parece indicar que su esquema mental no cambió mucho durante casi un cuarto de siglo de labor literaria. Sin embargo, ha habido una transformación considerable en la intensidad y en la evolución de las técnicas.

II. *Five Young American Poets*

Tennessee Williams está representado en *Five Young American Poets* (Tercera Serie, 1944) [1] por un grupo de poemas en los que aparecen ciertos tópicos e ideas que reelaboró en años posteriores, y los mismos indican que ya se había fijado determinados hábitos literarios.

Tennessee Williams, que se tiene a sí mismo por un poeta, contrapone repetidamente al poeta sensible con la persona vulgar, el tosco materialista o el filisteo. En "Cried the Fox", dedicado a D. H. L.

y escrito en Taos, en 1939, hace que el zorro simbolice al poeta, retratado como un fugitivo solitario y acosado que llama a la jauría para que lo siga. En "Lament for Moths" (Jacksonville, octubre de 1942), se refiere a los enemigos de los espíritus frágiles que contaminan el aire con sus alientos pestilentes. Plantea un alegato en favor de las delicadas polillas que alivian la dolencia neurótica del poeta. En "Intimations" (San Luis, 1941), describe al poeta como a un ser envuelto en vendajes para protegerse de los golpes que prevé, retrata su apocado temor a la injuria, y presenta a una madura poetisa romántica cuyos versos son anacrónicos. Cita como hermanos de herejía a tres figuras históricas: Dubarry, descripta como una ramera; la varonil Juana de Arco, y el fanático sacerdote Savonarola. Con un floreo que parece destinado a darle intensidad, característico de su proclividad a lo misterioso pero que también sugiere su costumbre de disimular una imagen incompleta o un pensamiento aparentemente inconcluso, Williams aísla un verso final: "El azul es una hoja de papel tan delicada". En "The Summer Belvedere" (Santa Mónica, 1943), el poeta pretende permanecer aislado del mundo de padecimiento e histeria, de las muertes y de la destrucción de la guerra. Se trata de una compleja declaración mediante imágenes de blandura y engaño, de un precoz intento de expresar con símbolos oscuros y metáforas forzadas lo que posiblemente haya sido un sentimiento personal.

En un poema bastante presuntuoso, "The Dangerous Painters" (Manhattan, 1943), Williams se refocila en un batiborrillo de escuetas generalizaciones e imágenes seudopoéticas y en sensacionales y exhuberantes descripciones de decadencia. En este diálogo dramático entre un joven cuya pureza parece haber estado desprovista de afanes y el artista iniciado de Williams, el poeta describe no sólo los cuadros sino también a los pintores con una retórica bastante caprichosa, frases extranjeras, signos de exclamación y asertos ocasionales que parecerían reflejar su experiencia personal. El poema repite la teoría muchas veces expresada de que el arte es un

subproducto de la enfermedad, y refleja la hostilidad del autor contra los círculos y mecenas artísticos. En este poema vuelve a aislar un verso para otorgarle especial trascendencia: "Todo el tiempo se resquebrajó y dio paso a las flores auténticas". Aquí encontramos no solo una metáfora combinada sino también un esfuerzo por ser muy enigmático.

Al comentar *In the Winter of Cities*, donde figura la mayoría de estos tempranos poemas, Dudley Fitts encontró en ellos "los elementos más débiles de su arte: la afectación, el bonito juego con artificios simbólicos y el arsenal de color sentimental" y "un desborde indisciplinado de charla", charla pero no emoción. "El resultado es un borrón, como la sintaxis incierta, y el ímpetu del pasaje tropieza con el clisé de la culminación... y expira debajo de un restallante signo de admiración." Dada la cantidad de versos cortados sin ninguna razón estructural, es bastante fácil coincidir con el juicio de Dudley Fitts: "Sin embargo, es poesía por una gentileza tipográfica".[2]

En "The Beanstalk Country", un desagradable mundo de ogros, los locos son más sensibles que los seres normales. No sólo los dementes sino también los niños reciben la bendición especial de Williams. Los recuerdos nostálgicos de la infancia y la inocencia perdida parecen obsesionarlo, tal como lo han señalado los críticos de su obra posterior. Tres poemas de esta precoz recopilación —"Towns Become Jewels" (Vero Beach, Florida, 1941), "Mornings in Bourbon Street" (Santa Mónica, 1943), y "Marvelous Children"— reflejan esa época preciosa y pura previa al efecto corruptor de la experiencia. El último de los tres poemas proporciona varios ejemplos de artificio poético. Es evidente que en ellos el autor tuvo más interés en forjar metáforas insólitas y extravagantes que en elaborar imágenes claras.

El joven poeta Williams también afiló sus lápices literarios para practicar unas pocas piruetas caprichosas en torno de los antiguos ritos de la cópula sexual. "The Legend" (Nuevo México, 1940) describe a una joven agresiva y a un muchacho complaciente. Una vez iniciada, la experiencia de ambos asume trascendencia cósmica. Según Williams, su particular

acto sexual está acompañado por una batalla de ángeles, tempestad y truenos.

> Sólo tenían conciencia
> del cálido, veloz dardo del amor
> en tanto entrechocaban los metales
> una batalla de ángeles sobre sus cabezas
> y truenos... ¡y tempestad!

El autor volvió a utilizar este germen de idea y el estrépito consiguiente en *Battle of Angels*, su primer esfuerzo por llegar a Broadway. "The Siege" (Gloucester, julio de 1941) expresa en amplios y generales términos religiosos el descreimiento en el amor. "The Angels of Fructification" (verano de 1942) refleja una sofisticación y una complejidad crecientes, un juego de humor y considerable encono. Se habla mucho de montañas y pájaros para decorar un enfoque grosero de su tema favorito: el sexo.

Es posible desglosar dos poemas de esta temprana colección. "Pulse" (Santa Mónica, 1943), constituido por una serie de imágenes, sugiere, sin una ornamentación excesiva, la característica fragmentaria y vívida de la experiencia. En "Cortege" (Santa Mónica, verano de 1943), algunos versos retratan el hogar y la vida de un abogado cruel y desamorado, pero otros comunican el escalofrío que circunda a la familia. La madre, abrumada por estas brutalidades, ha muerto; los hijos, marcados por la insensibilidad de su padre, empiezan a presagiar otras traiciones.

En su comentario sobre *In the Winter of Cities*, John Woods afirmó, refiriéndose a los poemas, que el autor tiene éxito cuando "no ha puesto en juego más vigor que el que resiste el poema". "Tiene dos características: una aptitud oculta para hallar el poema y una perseverancia exasperante para sepultarlo bajo prolongaciones y suposiciones y falsos movimientos." Refiriéndose a la naturaleza de la poesía, Woods escribió: "Pero, lo que echo de menos en la mayoría de estos poemas es la tensión cantarina entre los ritmos formales y convencionales, esa música que es la autoridad de la poesía". [3]

III. *One Arm and Other Stories*

One Arm and Other Stories,[4] publicado por primera vez en 1948 en una edición limitada de 1.500 ejemplares, no solo refleja la evolución de un escritor que se ha convertido en un artífice seguro de lo que tiene entre manos, sino que también trasunta la vasta gama de materias y temas que despertaban el interés de Williams en aquellos primeros años, temas estos que también retomó para una posterior elaboración. En dicho volumen encontramos algunas de sus mejores obras, así como algunas de las más características, y por este motivo varios de sus cuentos son dignos de estudio. Frecuentemente las caracterizaciones son manejadas con admirable concisión y agudeza. Hay fragmentos exquisitos y maravillosamente apropiados, que muchas veces sorprenden por su precisión y sencillez. Williams escribe a menudo su mejor poesía cuando no se empeña en hacerlo premeditadamente.

En "The Field of Blue Children" (1939), una estudiante universitaria avanzada se desahoga en sus momentos de gran tensión emocional escribiendo poemas cuya característica es la exaltación religiosa. Parece haber un toque autobiográfico en Homer Stallcup —¡vaya nombre!—, un muchacho tímido y desmañado que está enamorado de la chica y que elabora poemas de calidad despareja, difíciles de leer, algunos de los cuales recuerdan a Hart Crane,[5] en tanto que otros son tan ingenuos y lúcidos como los de Sara Teasdale. Cuenta el autor que algunos versos emocionaban por sus imágenes y originalidad. Los une su interés común por la poesía y él la lleva a un lugar que ha bautizado con el nombre de prado de los niños azules, o sea un campo de flores de ese color. La cita de los amantes se halla delicadamente velada con comentarios poéticos acerca de vientos tan suaves como el apagado clamor de pequeñas criaturas entregadas a sus retozos, y acerca de flores danzarinas. Después del interludio, la muchacha, más práctica que poética, le devuelve al joven sus escritos, se casa con el candidato más rico, y luego de una fugaz sombra de remordimiento se apoltrona en la buena vida. Se trata de un temprano

ejemplo del tipo de mujer que Williams habría de describir más tarde con mayor acritud: la mujer que no se conforma con el amor y la poesía.

"The Important Thing", que probablemente también es un cuento anterior a su graduación, describe la incierta curiosidad de un estudiante universitario —nuevamente poeta— y de una intelectual asexuada que hablan sobre religión y arte pero aspiran a encontrar sus respuestas en el sexo. Frustrados como amantes, se estrechan la mano como amigos, con la certidumbre de que ya ninguno de ellos estará totalmente solo y extraño. En este primitivo relato acerca de la impotencia sexual encontramos dos comentarios interesantes. El poeta dice que ha escrito una pieza teatral en un acto en la cual el simbolismo es complejo y difícil de explicar, lo que podría reflejar el credo de Williams. También queda expresado que la muchacha ha opuesto a sus escaramuzas sexuales una resistencia inspirada por un Dios de Justicia de Kansas. Este es un precoz atisbo de la idea de la represión puritana como freno para las relaciones sexuales dichosas, idea esta que habría de convertirse en un tema capital de Williams.

"Portrait of a Girl in Glass", relativamente autobiográfico y uno de los mejores relatos de Williams, habría de inspirar *The Glass Menagerie*. El cuento, rico en detalles, describe las características de las damas sureñas incapaces de enfrentar a la sociedad moderna. Anormalmente tímida, Laura no adopta actitudes positivas, sino que permanece en la sombra como si temiera lo que el mundo le puede ofrecer. Se oculta en su cuarto, cuyas dos ventanas se abren sobre un callejón llamado Valle de la Muerte. En este angosto pasaje un perro despiadado atrapa a los gatitos y los despedaza. Quizás hay aquí una analogía entre la tragedia del callejón y la delicada experiencia de Laura con la sociedad contemporánea, o quizás la violencia y brutalidad de la escena sedujeron al autor. Laura mantiene corridos los visillos de modo que esa reducida habitación, con sus deslucidos muebles de marfil y su imagen sentimental de un Cristo afeminado y lloroso, está sumida en un crepúsculo perpetuo. Los centenares de minúsculos adornos de vidrio coloreado distribuidos por

los estantes absorben la suave luminosidad que se filtra por las ventanas desde el Valle de la Muerte y otorgan al cuarto su suave irradiación trasparente. Laura quiere y lava y pule cada objeto. Sufre con *Freckles (Pecas)*, de Gene Stratton Porter, una novela acerca de un héroe manco, se mece en la ensoñación de discos de fonógrafo tales como *Whispering*, o *Sleepy Time Gal*, o *Dardanella*... recuerdos de un padre que ha abandonado la familia.

El hermano, que parece inspirado en el mismo autor, tiene la costumbre secreta de esconderse en el lavabo del negocio donde trabaja para escribir allí sus poemas. Recurre a Laura después de sufrir el tedio de la jornada, porque ella sabe apaciguar su temperamento desgarrado por circunstancias intolerables. La relación con su madre dista de ser apacible. Obsesionada por la amenaza de una pobreza aún más degradante, su madre reduce los gastos al mínimo y despierta constantemente en su familia la preocupación por los centavos. Esta mujer locuaz y abrumadoramente ahorrativa también teme encontrarse con una solterona entre manos y envía a su hija a la escuela comercial. Cuando fracasa allí, obliga a su hijo a traer del negocio a un posible candidato para el matrimonio. Jim Delaney, un irlandés corpulento y pelirrojo, cuyo aspecto se describe como el de la loza pulida y bien lavada —imagen esta no muy feliz— es invitado a cenar. Williams maneja correctamente la descripción de la velada, que luego fue reelaborada con mucho éxito en la pieza teatral.

En *One Arm and Other Stories* también hay una serie de relatos sobre despojos humanos, todos los cuales parecen ser extraviados sexuales, retratados con simpatía y comprensión. Los pormenores de algunas descripciones quizás ayudaron a acelerar las primeras ventas de la edición limitada, pero, cuando las historias se cuentan en primera persona al lector le resulta a veces difícil distinguir lo ficticio de lo autobiográfico. Una de las narraciones menos afortunadas es "The Angel in the Alcove". El título se refiere a la imagen de una madre recordando a una abuela durante su larga enfermedad. La reminiscencia de esta imagen consuela al escritor

en los momentos de desaliento, antes de su triunfo y cuando ya casi ha admitido la posibilidad de ser eternamente un desconocido y un fracasado. Otro cuento, "The Poet", bastante rebuscado y alegórico, relata, con lenguaje un poco extravagante, el frenesí que bulle en el seno del esfuerzo creador. Irónicamente, el retrato de Williams no haría más que confirmar la muy popularizada y vulgar idea de que los hombres que escriben poemas son borrachos irresponsables y que es peligroso dejar en su compañía a mujeres y niños.

"One Arm", el cuento que da su título a la colección, es el más sofisticado de la serie. Describe a un Apolo mutilado, un campeón de boxeo semipesado que ha perdido su razón de ser junto con su brazo. Se insinúa que la lesión también es sexual y moral. Rebelándose contra esta desgracia, recorre el país en busca de destrucción. En el curso de sus aventuras errantes comete un asesinato, lo atrapan, se convierte en un ídolo del periodismo y vuelve a descubrir el sentido de su propia vida antes de morir ejecutado. Puesto que aquí encontramos una alabanza del individuo fugitivo, individuo este que aparece reiteradamente en la obra posterior de Williams, el cuento merece una especial atención.

Es posible que el declarado interés de Williams por Rimbaud se refleje en este cuento, pues el mismo recuerda el encono del poeta francés contra el hombre de familia intermedio, reluciente y asalariado, y contra su vida monótona, así como su elogio del vagabundo irresponsable que marcha sólo en busca de experiencia y emociones vibrantes y que cae en el autodesprecio, la autoadoración o la autocompasión. Aunque ello no se percibe en este relato, es muy posible que Williams se haya hecho eco de ciertos hábitos literarios de Rimbaud. En obras posteriores, Williams, al igual que el poeta francés, se entrega a estallidos fragmentarios de retórica, expresa emociones intensas con palabras aisladas y signos de exclamación, enuncia ideas e imágenes en secuencias incoherentes, y las deja tal como han quedado estampadas en el primer entusiasmo de la redacción.

La mayor parte de "One Arm" está dedicada a

la descripción de aventuras homosexuales. Williams parece sugerir que el aporte de Oliver Winemiller a la sociedad ha consistido en la fecunda experiencia que trasmitió inconscientemente a sus muchos clientes sexuales diseminados por todo el país. Un vagabundo de Nueva York le explica a este joven Apolo, en los primeros días de su existencia trashumante, que su vida sexual no ha concluido, y le enseña la forma de aprovechar su "don". El Apolo mutilado no tarda en acostumbrarse a las prácticas de los bajos fondos comunes en la zona aledaña a Times Square y los parques. Junto con el brazo también ha perdido el sentido del decoro que anteriormente le había servido para justipreciar toda la gama de las experiencias sexuales. Así como en otra época rechazó las propuestas groseramente apasionadas de una mujer madura, ahora acepta las relaciones homosexuales con escorias que le demuestran el extraordinario entusiasmo que es capaz de despertar.

Esta etapa de su carrera culmina en una orgía que tiene por escenario el yate de un comisionista de Bolsa, frente a Palm Beach. El y una prostituta han sido contratados para representar una licenciosa escena de alcoba ante una cámara y un público masculino. Los dos se desnudan lentamente, borrachos, y se entregan a una serie de abrazos íntimos que normalmente se ocultan detrás de una puerta cerrada. Por una razón que el mismo Oliver no podría explicar, se siente súbitamente asqueado, interrumpe la escena y escapa del cuarto. Este capítulo opulento de su vida concluye cuando le parte el cráneo al deportista otra vez sin tener conciencia de los motivos que lo impulsan a proceder así. Huye y se oculta entre los fugitivos, pero cuando lo capturan confiesa plenamente su asesinato, en un lapso de quince minutos. Según Williams, los representantes de la ley no han jugado limpio al aflojar con whisky la lengua del rubio Apolo.

Sentenciado a muerte, espera en la cárcel que llegue la hora de la ejecución. La publicidad que ha recibido su juicio y la aparición de su fotografía en los diarios de todo el país ha desencadenado un diluvio de cartas. Los corresponsales masculinos na-

rran las noches que Oliver ha pasado con ellos, describen la riqueza de la hora o dos durante las que han estado juntos recordándolas como los mejores momentos de sus vidas. Evocan no sólo su juventud y su atractivo físico sino también "el encanto del derrotado" que lo hacía irresistible. Puesto que está próximo a morir, Oliver se convierte para estos hombres en una especie de padre confesor que escucha, sin ser visto, sus confidencias de culpabilidad. "Por ello levantaron las habituales barreras del inconsciente y se entregaron libremente a las oscuras alegrías del *mea culpa*." Las confesiones llueven sobre Oliver como un torrente, como si él, al igual que Cristo, pudiera cargar con todos los pecados del mundo y purificar, mediante su propio sacrificio, a los pecadores. En las obras posteriores Williams vuelve con frecuencia a este doble tema del desenfreno sexual y el castigo a través de un avasallador complejo de culpa.

Al principio, el Apolo mutilado siente repugnancia por estas confesiones desinhibidas. Pero, a medida que comienza a entender todo lo que significa para centenares de desconocidos —un verdadero "récord" numérico para cualquier amante normal u homosexual—, también empieza a descubrir que él, a su vez, ha contraído una deuda con ellos, una deuda no de dinero sino de sentimientos. De haber tenido esta tardía revelación antes de la escena del yate, quizás se hubiera salvado. Quizás le hubiera marcado el rumbo hacia la integración, afirma Williams, pues Oliver había perdido su equilibrio junto con el brazo. La resurrección llega demasiado tarde. Las cartas despiertan su propio interés y, tal como si los dedos de los desconocidos hubiesen buscado su cuerpo, trata de hacerse el amor a sí mismo.

Un pastor luterano, solitario y frustrado, que se siente inquieto por la contradicción entre lo que se cuenta y la imagen de este santo viril, este asesino con cara de niño, mira al prisionero y evoca su recuerdo infantil de una pantera —una fiera salvaje con los ojos iluminados por la inocencia— y cómo había conciliado el sueño entre lágrimas compadeciendo al animal cautivo. Luego, una noche soñó con la pantera en una forma tal que lo había

despertado e iniciado en el placer de Eros. (Esta reiteración persistente del sexo y las emociones sentimentales y la inocencia asociados con la infancia induce a preguntar hasta dónde necesita remontarse Williams para hallar un estado de relativa pureza. Quizás cree que todos los niños son pequeños monstruos sensuales, como presuntamente habría dicho de sí mismo.) Pero, volviendo al pastor, cuya reacción sexual es idéntica a la de los centenares de amantes invertidos que han estado escribiendo cartas, él se siente desgarrado entre su compasión por los incomprendidos y su terror ante este criminal inocente próximo a ser ejecutado. Procura serenar al prisionero con un discurso sobre la Eternidad, discurso este que el muchacho no quiere escuchar. En cambio, deben sacar en brazos al asqueado sacerdote cuando el reo, que se autotitula una prostituta auténticamente aseada, le pide que le limpie el sudor de los flancos y la espalda. Tennessee Williams siempre describe a los sacerdotes con desprecio o con sorna, aunque se supone que quería mucho a su abuelo materno, que era pastor episcopal.

Williams narra la ejecución del Apolo con solemnes términos poéticos, lo que implica una precoz experiencia en la ornamentación de lo macabro. Se trata de un ejercicio estilístico que se lee con gusto pero que sugiere mucho más que lo que dice. Es casi tan apropiado como podría serlo un poema sobre la muerte y la posibilidad de alcanzar la inmortalidad compuesto con ritmo festivo. Estos pasajes retóricos, elaborados con una fría objetividad muy diferente de las descripciones sentimentales sobre la mala estrella de esta resaca, o del erotismo sugestivo de sus relaciones con esos centenares de desconocidos dispersos por todo el país, dejan la impresión de que el autor no sabía con certeza lo que quería hacer.

Empero, el cuento contiene un análisis sutil del vigor primitivo, de la delicada cualidad de comunicación, de la tremenda soledad que aprisiona a tantos seres, y de la capacidad de dación casi mística que glorifica a personalidades tales como las de este Apolo mutilado. En el relato también hay

una caracterización atenuada del deportista millonario cuya concupiscencia provoca el asesinato del comisionista de Bolsa y de los policías que investigan el caso ateniéndose a los reglamentos, como si sólo se tratara de una cuestión de rutina. Si Williams hubiera afinado su enfoque, si hubiera encarado su material con un criterio maduro desde el punto de vista sexual, y si hubiera suprimido despiadadamente las afectaciones retóricas y prosaicas que él toma por estilo poético, "One Arm" podría haber sido un cuento sobresaliente acerca de las fuerzas oscuras que se ocultan detrás de la presunta máscara civilizada del hombre.

"The Yellow Bird" representa una inclusión exitosa en el humor y la fantasía. Cuenta la historia de la decadencia moral de una muchacha sureña por cuyas venas corren dos estirpes antagónicas: una severa tradición puritana tan vieja como los juicios a las brujas de Salem, y la opuesta, la caballeresca, que está identificada con el mundo, la carne y el diablo. Hay un rasgo autobiográfico en el conflicto aquí representado. En una oportunidad, Williams se describió a sí mismo, refiriéndose a su infancia, como un atildado puritano por fuera pero una bestezuela carnal por dentro. Presuntamente un pájaro amarillo llamado Bobo, que representa la carne, había servido de intermediario entre Goody Tutwiler y Satanás; y no obstante haberse ahorcado debidamente a Goody, la persistencia del pájaro mantiene inflamado el espíritu puritano. La metamorfosis de Alma Tutwiler, una mujer del siglo XX que de una tímida muchacha ratonil que era se ha transformado en una audaz solterona de treinta años dispuesta a recuperar el tiempo perdido con cualquier hombre de la ciudad o la carretera, indica que ella tiene un vigor para la vida libre comparable al de generaciones de auténticos reformadores enemigos del pecado. La idea de la joven refinada que se convierte en la prostituta del pueblo aparece en piezas teatrales posteriores que retratan a damas sureñas. Alma debería haber sufrido, haber sido castigada o haber tenido una muerte horrible por su vida disoluta, pero tal como sucede en el caso de todos los héroes y heroínas

orgiásticas de Williams, ella conserva un aspecto de radiante y fresca inocencia. A su hora da a luz un varón rubicundo y lozano que, después de algunos años —según la fantasía—, sale arrastrándose durante el día y regresa al caer la noche con puñados de oro y joyas. Luego de la muerte de su madre, el hijo bastardo le levanta un curioso monumento que representa a tres figuras asexuadas sobre un delfín, una de las cuales lleva una cruz, otra un cuerno de la abundancia, y la tercera una lira griega. El nombre del pájaro amarillo, Bobo, se halla grabado sobre el flanco del pez. Si esta fantasía burlona tiene una moraleja, la misma favorece incuestionablemente a los pecadores carnales.

"The Night of the Iguana", otro cuento que describe las represiones puritanas, presenta el deterioro de una solterona de treinta años perteneciente a una aristocrática familia sureña cuyo linaje abarca dos caracteres que ya conocemos muy bien: lujuriosos entre los que se hallan aquellos que habían llegado a ser borrachos, poetas, degenerados sexuales y artistas dotados; los otros se habían convertido en viejos gruñones, ya se tratara de hombres o mujeres, todos ellos decorosos y remilgados. En un hotel casi desierto de Acapulco esta solterona procura imponer sus encantos a dos jóvenes escritores. La humillan brutalmente, pero no se decide a partir porque su curiosidad es más fuerte que el simple sentido común. Sus intromisiones se hacen cada vez más indiscretas hasta la noche en que descubre una iguana atada debajo de su ventana. Entonces echa por la borda toda su dignidad natural. En medio de su vehemente defensa del animal se muda con todos sus bártulos a la habitación vecina a la de los hombres. No sólo descubre las intimidades de éstos, sino que oye cómo se burlan obscenamente de ella. Cuando su nueva indiscreción la deja a solas con el mayor de los dos hombres, quien intenta violarla, ella se mantiene impoluta, protegida por un terrible espíritu de virginidad, como la muchacha de "The Important Thing". Parece aprovechar la experiencia, pues al igual que la iguana que había sido liberada, ella se ha emancipado. En su caso,

se trata de la libertad respecto de "la cuerda asfixiante de su soledad".[6]

Las metáforas torturadas de "The Night of the Iguana" contrastan con las observaciones más eficaces y sencillas sobre las damas sureñas. Se compara a la solterona con una delicada tetera que presuntamente no debería calentarse hasta el punto de ebullición. El breve interludio del conato de violación se ubica, aparentemente, entre las nubes de la inmadurez surcadas por los relámpagos y una lóbrega declinación hacia la vejez. Williams prorrumpe en imágenes retóricas cuando describe el intento de estupro. Juega con lo que podría ser una figura fálica ornitológica y con el hombre que, al igual que un pájaro, la ataca furiosamente.

Dos cuentos describen a hombrecillos tímidos que son víctimas de las circunstancias adversas y de su propia sensibilidad. "The Malediction" se refiere a Lucio, "un hombrecillo asustadizo", que encuentra abrigo junto a una casera de grandes pechos, compañía a la vera de un gato sin dueño, y sustento económico en ese género de trabajo fabril que mantiene ocupadas las manos pero atormenta la mente. Se trata de otra historia de desechados: el esposo de la casera, lesionado en la fábrica y despedido, yace semiinválido en su hogar; un ex inquilino, ruso y amante de la casera hasta el momento en que su tuberculosis lo hace indeseable, es expulsado; Lucio, el hombrecillo a quien echan del trabajo y es encarcelado por vagancia, pierde más tarde su cuarto cuando llega un amante bien predispuesto; el gato, amigo primero del ruso y luego de Lucio, no solamente es arrojado fuera de la casa sino que aparece más tarde con su pata fracturada; y entonces el viejo vagabundo borracho, que debe depender del refugio temporario, vocifera maldiciones contra un mundo insensible. Lo más curioso en este cuento es el comentario que Williams pone en labios de Lucio. Se trata de otro ejemplo de la "parálisis moral" que caracteriza a muchos de sus héroes. Hace que Lucio, al ver a Dios según su propia imagen, diga: *"Dios era, al igual que Lucio, un hombre solitario y desconcertado que sentía que algo marchaba mal pero no podía corregirlo, un hombre que tenía conciencia*

de la desatinada marcha sonámbula del tiempo y de las hostilidades de la suerte y que anhelaba ocultarse a sí mismo de ellas en lugares radiantes y cálidos".

"Desire and the Black Masseur", el segundo relato acerca de un hombrecillo tímido, es una pieza literaria endiabladamente inteligente, un estudio muy artístico sobre el masoquismo. El apocado y menudo Anthony Burns, quien a los treinta años aún tiene un aspecto infantil en el rostro y el cuerpo, es una de esas personas inclasificables que se sumergen fácilmente en el medio circundante o son tragadas por éste. Ha ido a la deriva de una forma de protección a otra y ha hallado su mayor seguridad en el cine —lo mismo que el Tom Wingfield de *The Glass Menagerie*, personaje este presuntamente autobiográfico—. Mientras se encuentra en el cine, el insignificante Burns ama a todos los personajes que desfilan y se siente reconfortado por su presencia. Y, sin embargo, su deseo esencial —cuya naturaleza el autor prefiere mantener en secreto— es tan inmenso que termina por devorarlo.

Williams explica en estos términos el dilema moral del protagonista: "Pues los pecados del mundo no son en realidad más que sus parcialidades, sus imperfecciones, y esto es lo que se debe expiar con los sufrimientos". El hombre dispone de una serie de medios artificiales para ocultar estas imperfecciones. Mediante su imaginación puede recurrir a los sueños y al arte; solo o en grupos nacionales puede recurrir a la violencia a manera de compensación. El diminuto Anthony Burns escoge otro sistema cuando se somete al trato abusivo de terceros para purgar su propia culpa. Williams habría de ilustrar la expiación por medio de la violencia en sus piezas dramáticas posteriores *Sweet Bird of Youth* y *Suddenly Last Summer*.

El instrumento de castigo es un masajista negro que intuye una cualidad especial en su cliente blanco. Durante la primera sesión el gigante negro descarga con tremenda violencia la palma oscura de su mano contra el blando abdomen de Burns, produciéndole una conmoción y luego una sensación de placer. El masajista lo hace girar sobre sí mismo

y empieza a aporrearle los hombros y las nalgas. A medida que se intensifican los golpes también aumentan la brutalidad y el dolor. "El hombrecillo se fue entusiasmando cada vez más con su primera satisfacción auténtica, hasta que de pronto un nudo se aflojó en su bajo vientre y liberó un cálido flujo. Así es como se descubre sorpresivamente el deseo de un hombre."

El negro comprende que Burns anda en busca de expiación, y lo quiere porque le da la oportunidad de desahogar su odio contra los cuerpos de piel blanca. La violencia y las lesiones aumentan, de modo que, al llegar la primavera, a Burns ya se le han roto dos costillas y, poco después, sufre la fractura de una pierna. El supervisor del gimnasio, alertado por un grito de dolor, los expulsa a ambos, exigiendo que el negro se lleve a esa bestezuela pervertida. Williams urde una complicada analogía entre la expiación, la aberración sexual y la violencia, y las complejas ideas de castigo y purificación se hallan asociadas con la festividad de Pascua, símil este que volvería a emplear más tarde.

La última parte del cuento coincide con el período de cuaresma, y la pasión ilícita entre el negro y el menudo Burns parece compararse con la expiación masiva que tiene por escenario la iglesia, donde el predicador y el público se encuentran atrapados, como animales enloquecidos, en "el ardiente poema de la muerte en la cruz". Se incendia una casa —el hecho de que sea o no la del negro forma parte del misterio— y la cámara de la muerte es descrita con toques preciosistas y sensuales: sutiles cortinas blancas y un embriagante aroma de miel. El negro recoge el cuerpo aun palpitante de su víctima, lo deposita sobre una mesa limpia, y pasa veinticuatro horas devorando su carne. Cuando concluye la escena se ha restaurado la atmósfera de totalidad, que para Williams implica un cielo azul y sereno, la conclusión de las ceremonias en la iglesia, el asentamiento de las cenizas y la limpieza del aire nauseabundo, meloso. Evidentemente, el autor ensaya un complicado simbolismo religioso, y, según su criterio, es posible que exista un profundo significado en la relación entre homosexualidad,

canibalismo y expiación... y la crucifixión y resurrección.

Este cuento tiene una redacción premeditada e inteligente. Quizás sea un comentario sobre las perversiones de los sentidos que es posible hallar en cierto género de culto religioso que exige expiación. También incluye un tema sexual morboso, refinado y ornamentado con toques de sensualidad y con su propio tipo de masoquismo. Tal como sucede con muchas de sus piezas teatrales más recientes, la narración no sólo se halla deliberadamente oscurecida por sus implicancias anexas, sino que, para lograr su efecto, depende de la violencia y el horror.

IV. *American Blues: Five Short Plays*

Las primeras y brevísimas piezas de *American Blues* (1948) le hicieron ganar a Tennessee Williams un premio en un concurso y una presentación para su agente literaria, Audrey Mark. Por consiguiente, marcan el comienzo de su carrera como dramaturgo. Una de ellas, *Moony's Kid Don't Cry,* relata la crisis entre una esposa regañona y enferma y su joven y robusto marido, un obrero que se siente irritado por las restricciones de la vida vulgar y un trabajo monótono y que lamenta haber renunciado a su existencia emancipada de leñador en Ontario. Preocupada por las deudas y por el costoso caballito de juguete que Moody ha comprado para su hijo, la esposa se conduele a su vez de haber optado por el matrimonio antes que por las atenciones de su patrón. Moody recuerda la primera noche pasada en la ciudad después de seis meses en los bosques: estrechó entre sus brazos a la muchacha, seductoramente vestida y perfumada, y la hizo girar por toda la pista de baile. La acusa de haberlo engañado con la idea de que el matrimonio era mejor que blandir un hacha en los bosques del norte. La esposa desilusionada le pone en los brazos al bebé enfermo, de un mes de edad, en el preciso instante en que él se dispone a partir rumbo a la libertad, y entonces el joven marido queda súbitamente absorto en la contemplación de su hijito. Esta pieza

breve está escrita con vigor y honestidad. El diálogo refleja la cólera y los sentimientos incoherentes, el desencanto y el disgusto de todo ser humano común.

The Dark Room representa un temprano ensayo de una técnica que Williams habría de emplear reiteradamente en sus piezas posteriores: la revelación dramática de una situación mediante una confesión demorada y fragmentaria. Una asistente social pulcra, puntillosa y aparentemente desprevenida interroga a una corpulenta italiana acerca de sus vástagos delincuentes. La madre ha perdido la pista de sus hijos mayores que viven al margen de la ley, envía a los más jóvenes a la escuela, y desde hace seis meses tiene oculta en un cuarto oscuro a su hija embarazada. Los padres de Max, el amante de ésta, lo han obligado a casarse con otra muchacha, pero él continúa visitando a la hija de la mujer en su habitación. La indiferencia de la señora Pocciotti, su falta de responsabilidad por su hija, y su aparente incapacidad para comprender hasta qué punto esa situación es atroz, contribuyen a mantener el interés. Ya ha enfrentado otras veces a los funcionarios. Es tonta, pero no tanto como para traicionarse.

The Long Stay Cut Short o *The Unsatisfactory Supper,* describe la desesperada situación de una antigua servidora de la familia, una anciana dama que ha sido usada por todos los parientes, quienes ahora la despiden porque ninguno de ellos quiere cargar con la responsabilidad y los gastos de su última enfermedad y de su funeral. La señora "Baby Doll" Bowman, una mujer extravagante, de aspecto extranjero, morena, vestida de púrpura y cargada de joyas, discute con su esposo, el pesado y fofo Archie Lee, que tiene la costumbre de sorber el aire entre los dientes y desea librarse de esa antigualla. La vieja tía Rose, que intuye prudentemente su posición insegura, hace un esfuerzo patético por conformar a todos. Su infantil fe religiosa parece haberla ayudado a tolerar los largos años de servidumbre. La suya es una figura trágica, descrita sin sentimentalismo. Empero, la escena final en-

cierra un desenlace fácil que no está a la altura del resto de la obra: un ventarrón súbito se la lleva... simbólicamente, sin duda.

The Case of the Crushed Petunias,[7] dedicada a Helen Hayes en febrero de 1941, es evidentemente una pieza experimental de un joven originario de Misisipí fiel al mito de que las doncellas bostonianas son recatadas y viven ajenas a las inmensas posibilidades que rondan en torno de ellas. El muchacho consagrado a rescatar a la damisela de un destino peor que la muerte —o sea la virginidad— le propone una cita en la carretera 77 para ingerir un par de cervezas y un emparedado de queso y para hacer un paseo en un coche abierto hasta Cypress Hill,[8] el cementerio, donde podrán escuchar el consejo de los difuntos: ¡vivid! La rata de biblioteca femenina, fácilmente conquistada, busca la carretera romántica donde la gente pierde sus inhibiciones y vive una existencia peligrosa. Es incuestionable que esta obra representa un vuelo de prueba, un temprano esfuerzo para lograr que las alegorías reemplacen al diálogo profuso.

Una obra posterior de este volumen, *Ten Blocks on the Camino Real* (1948), sustenta aproximadamente la misma tesis que *Camino Real* (1953) acerca del viaje del hombre por un mundo hostil. Esta pieza deja la impresión de que el autor, que estaba convaleciente en una playa mejicana, acababa de leer *Drömspelet* (Juego de sueño) de Strindberg, y escribió su propia adaptación. Más de la mitad de la pieza está ocupada por la descripción de las aventuras amorosas de una prostituta literaria, por una larga escena de seducción, y por el lamento sentimental de dos amantes hastiados por una vida malgastada con mujeres. El resto de la pieza —menos de la mitad— consiste en un comentario acerca de lo que queda de la vida, que en *Camino Real* es una cuestión de Hambre, Frustración, Estafa, Brutalidad, Indiferencia y Muerte. La condición humana se ilustra mediante figuras simbólicas tomadas en momentos dramáticos. La atmósfera se realza con un acompañamiento musical y ruidos producidos entre bambalinas.

Un guitarrista se desempeña vagamente como maestro de ceremonias y gran parte de la acción es simbólica. Por ejemplo, un campesino se arroja en la fuente seca y, por una extraña razón, suena un misterioso repiqueteo de castañuelas. ¿Por qué misterioso? Un policía mata al campesino. El propietario del lujoso hotel, un gordo imponente, descrito como un artista del guante de seda y que, por alguna enigmática razón también es absolutamente sincero, hace comentarios sobre la prosperidad de los establecimientos que embaucan a la clientela. Corren asimismo por su cuenta los grandes interrogantes filosóficos sobre los fuegos de artificio cósmicos.

La cortesana literaria, la envejecida Marguerite Gautier, le cuenta detalladamente al maduro Casanova su primera noche de amor, y el relato está ornamentado por música de tango, una danza coral y comentarios de esos que se podrían haber eliminado con ventaja: "Esa fue la noche de la que habló el poema, aquel que dice que «¡Las estrellas arrojaron sus dardos y regaron el cielo con sus lágrimas!»." En *Camino Real* el amor sólo consiste en un proceso de mutuo usufructo, observación esta que aflora en otras metáforas bastante increíbles.

El hombrecillo derrotado es Kilroy, el muchacho popular y ex boxeador con un corazón "grande como la cabeza de un bebé" que cambió un mundo injusto por otro peor. Es despojado, ridiculizado, señalado como incauto, seducido, estafado y desilusionado. Cuando muere, lo recogen los barrenderos. Los clínicos le extraen el corazón de oro; resurge de entre los muertos; compra chafalonías para su sirena pero es rechazado; y finalmente se lo lleva consigo ese viejo romántico incorregible ataviado con una armadura mohosa: Don Quijote.

Tennessee Williams recurrió a una serie de viejas artimañas teatrales, las combinó con alegorías bastante obvias —los Barrenderos, *La Madrecita* *, la Gitana y Casanova, para mencionar sólo unas pocas—, empleó nombres y títulos españoles, inyectó

* En castellano en el original. *(N. del T.)*

un poco de filosofía no demasiado profunda, se apoyó pesadamente sobre el tema del sexo y presentó un borrador prematuro de una pieza que podría haber tenido posibilidades.

V. *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton*

Twenty-Seven Wagons Full of Cotton,[9] colección de piezas en un acto, revela la creciente pericia del joven autor para desarrollar su talento dramático, su habilidad para comunicar la compasión por lo desahuciado y lo no convencional o delictivo, y un marcado progreso en el manejo de varios estilos dramáticos. Este grupo de obras indica que primero probó sus alas en el género realista y que pareció interesado en la posibilidad de proyectar el carácter concisamente, sin recurrir a artificios poéticos y estereotipos teatrales. La honestidad y el vigor de la mayoría de estas piezas en un acto auguró la aparición de una figura descollante del teatro norteamericano.[10]

Tres de las obras son estudios sobre la prostituta, estudios lúcidos y directos. *This Property is Condemned* es el retrato de una joven delincuente que todavía se aferra a su muñeca pero cuya vida depende de las contribuciones de una serie de ferroviarios o de lo que encuentra por casualidad en los tachos de desperdicios. Es una chica flacucha de aproximadamente trece años, de aspecto inocente a pesar de sus mejillas y labios violentamente maquillados y de su ridículo vestido de fiesta. La obra consiste en su narración, a un muchacho apenas mayor que ella, de los dos años trascurridos desde que dejó la escuela. Abandonada por su madre y su padre, procura imitar a su difunta hermana, Alva, la divertida amiga de gran número de ferroviarios. La chica, Willie, contrapone la muerte sórdida y solitaria de Alva, cuando sus hombres la abandonaron como ratas que huyen de un barco condenado, con la escena que Greta Garbo interpreta en *La dama de las camelias,* una bella muerte con flores blancas y melodías de violines. Este examen de una joven delincuente, que se expresa me-

diante pinceladas de inocencia e ignorancia, despierta simpatía por la criatura desamparada que sólo ha conocido una forma de vida. El diálogo, que consiste nuevamente en una mezcla de clisés y frases imaginativas, ha sido elaborado con sencillez. El vigor poético de la obra reside en su indagación sobre la vida y las limitadas ambiciones de la muchacha.

Las otras dos piezas describen la relación entre caseras y prostitutas envejecidas. *Hello from Bertha* muestra a una rubia corpulenta que se halla en las últimas etapas de la decadencia física y mental, que depende de los cuidados de desconocidos y que se resiste coléricamente ante los esfuerzos por sacarla de su sórdida alcoba en el barrio de los burdeles del este de San Luis. Se trata de un retrato trágicamente realista de las corroídas reliquias de una "casa de vida alegre" y de la paciente atención de la casera. En *The Lady of Larkspur Lotion*, un escritor olvidado defiende a una rubia abandonada, de cuarenta años, contra una casera que tiene muchas dificultades para cobrar sus alquileres pero que se complace bastante en injuriar a los sablistas. La casera echa a la prostituta de su cuarto y recibe con sorna su historia acerca de una plantación de caucho en Brasil. Explica que una casera del Barrio Francés aprende a no ver ni oír, y se limita a cobrar la renta. Afirma que mientras entra el dinero, es ciega, sorda y muda. El escritor fracasado interrumpe su discurso para implorarle que compadezca a la mujer que sueña con un rey del caucho, sueño este que es una compensación necesaria por las brutales realidades de su vida.

Cuando la casera lo ocusa de mentir acerca de un manuscrito de 780 páginas, él defiende apasionadamente su vida imaginaria —y este estallido encierra un curioso rasgo autobiográfico—. Cuenta que desea ser un gran artista pero que le falta fuerza para ello, que se tambalea de una taberna a otra, y que siempre vuelve a su inmundo lecho en el burdel. Para hacer más soportable su existencia sueña con obras maestras y éxitos en Broadway, y con volúmenes de poesía que están a punto de ser publicados. Dice que mentiras como éstas son reales y representan una pequeña defensa contra

la cruda necesidad. Echa a la casera a empellones y alienta a la mujer para que continúe soñando con el regalo que él le ha traído: una botella de whisky. Se presenta caprichosamente a sí mismo como Anton Pavlovitch Chejov. La evasión humana hacia el autoengaño, en un proceso que oscila entre las pequeñas mentiras triviales y los delirios de la locura, constituye un tema alrededor del cual Williams ha interpretado muchas variaciones. En los casos más extremos parece formar parte de su enfoque romántico de la vida como una fuga fuera del duro mundo de la realidad.

Otras de estas piezas tempranas también reflejan el talento de Williams para crear distintos personajes, combinando aquellos totalmente delineados con figuras más o menos típicas. *The Last of My Solid Gold Watches* proporciona un buen ejemplo del contraste entre un excelente y viejo viajante y un joven y despreciable "mequetrefe". El "señó Charlie" Colton —que tiene quince cadenas de reloj atravesadas sobre la vasta superficie de su pecho y abdomen, cada una de ellas unida a un reloj de oro, cada uno de los cuales representa a su vez un premio a las proezas del mejor vendedor del año de la Cosmopolitan Shoe Company de San Luis— deplora los cambios que le toca ver en la vida. Este veterano, que probablemente ha recibido el último de sus relojes Hamilton de oro macizo, representa la vitalidad, el respeto auténtico por el carácter, la excelente artesanía y los buenos modales del Sur. A medida que intenta despabilar al indiferente, fláccido y grosero "pichón" de Bob Harper para que comprenda las viejas tradiciones, describe un mundo en el que las normas y la reputación han dejado el paso libre a la vulgaridad y al espíritu mercantil. Habla en términos de su mercadería. No se trata sólo de que las imitaciones y el aspecto llamativo hayan reemplazado al cuero y la artesanía auténticos, sino que la falta de respeto, la ignorancia y la descortesía han reemplazado a la confianza en uno mismo, a la independencia y a la iniciativa. El contraste entre el viajante veterano y el joven indolente encierra una reflexión no sólo acerca del Sur sino sobre todo el país.

The Long Goodbye es una obra en un acto evidentemente de la primera época, una experiencia en materia de técnica memorizadora. Un hijo recuerda los sufrimientos de su madre enferma de cáncer, y el suicidio de ésta, así como la pasión de su hermana por la vida nocturna y su posterior carrera como prostituta. En la conversación entre el hijo, Joe, un joven escritor sensible, y su compañero de trabajo en la Works Proyect Administration, las referencias a Harry Hopkins y las fuerzas monárquicas de España, parecen ubicar la pieza en los años 30. Se trata de un ensayo temprano de diálogo realista, condimentado con palabras obscenas.

Lord Byron's Love Letter contrapone a dos mujeres empobrecidas con una grotesca pareja de turistas. Este único acto ligero, narrado con humor e ironía amargos, revela cómo dos damas sureñas desesperadamente pobres, una solterona de cuarenta años y su abuela, procuran sacar provecho de la equívoca curiosidad del tráfico turístico durante el Carnaval. Leen a los Tutwilers, una pareja vulgar de Milwaukee, fragmentos de una descripción cosquilleante sobre el toque de la mano de Byron, fragmentos estos que insinúan que detalles más íntimos, han sido callados. Los poetas, la poesía y los sentimientos no bastan para retener a Tutwiler cuando se oye el son de la banda. Las mujeres, privadas de su gratificación, recogen del suelo la carta que no ha sido escrita por la abuela, sino por el abuelo.

The Strangest Kind of Romance pone frente a frente a un hombrecillo tímido y a una casera despiadada, y consiste en una dramatización del cuento "The Malediction", que narra los amores entre Lucio, quien no encaja en un mundo mecanizado, y un gato extraviado. Hay una vasta gama de escenas: una muy emocionante en la que Lucio da de comer a su gato: otra en la que la vulgar casera solicita los favores de Lucio; otra violenta en la que el Viejo, que se parece a Walt Whitman, vocifera sus maldiciones contra el sistema de lucro: "¡Mezquinos rufianes del mundo! ¡Empresarios del engaño, mercaderes de embustes!... ¡Devorad la carne de vuestro hermano, bebed su sangre! ¡Hartad de corrupción vuestras monstruosas barrigas!" Hay escenas

conmovedoras entre el hombre y su gato, pero la protesta social es un poco ampulosa.

Tennessee Williams cataloga *Auto-Da-Fé* como una tragedia. Su violencia y su lóbrega caracterización auguran los posteriores retratos de decadencia. La madre es una fanática del aseo hogareño y del hablar dulce, de la higiene práctica y de la interpretación literal de determinadas reglas. Hasta cierto punto presagia a la Amanda Wingfield de *The Glass Menagerie*. El hijo neurótico tiene conciencia de la depravación que lo rodea —la brutalidad, el crimen, la descomposición— y de que sólo el fuego lo podría purificar. La acusación de una pensionista, la señorita Bordelon, quien se refiere a una foto obscena confiscada, sugiere ambiguamente que él también está corrompido. Abrumado por la conciencia de todos los hombres culpables, pervertidos, pone fuego a la casa y al trío responsable, como si quisiera promover la expiación de las diversas categorías de culpa. En la obra se vislumbra la idea que habría de cristalizar más tarde en la caracterización de Brick, en *Cat:* ambos hombres hablan acerca de la corrupción que los cerca cuando es posible que su repugnancia provenga de la que llevan en su propio interior.

Portrait of a Madonna es un estudio benévolo sobre el deterioro mental de una solterona sureña. Es una dama delicada, exquisita y reprimida, cuya vida parece haber estado circunscrita por las rígidas normas de su madre y de la Iglesia. Ha vivido como una reclusa desde el momento en que falleció su madre, quince años atrás, y se ha sepultado en su departamento con los trastos acumulados durante veinticinco o treinta años. No sabe que el dinero que la sustenta proviene de contribuciones de la Iglesia y es atendida por extraños. Un viejo mozo de cordel compadecido por esta mujer y un ascensorista impertinente y burlón que la ve como una vieja desagradable la mantienen ocupada hasta que llegan las autoridades del manicomio estatal. La solterona, una de las beldades sureñas frustradas, amaneradas y envejecidas de Williams, se ha extraviado en el mundo de sus propias quimeras. Al igual que la solterona de "The Night of the Iguana"

y que muchas otras heroínas que florecieron antes de la primera guerra mundial, ha sido afectada por una obsesión sexual como consecuencia de un "reacio" puritanismo sureño. Imagina que por fin le ha arrebatado el hombre a la chica de Cincinnati con quien éste se casó, y que está esperando su hijo. "Lo vi un día en el fondo de la iglesia. No estaba segura... pero *era así.* La noche siguiente fue la noche en que forzó por primera vez la puerta... y desahogó sus instintos conmigo... No comprende que he cambiado, que no puedo sentir lo que sentía antes, ahora que él engendró seis hijos con esa chica de Cincinnati... ¡y tres de ellos ya están en la escuela superior! ¡Seis! ¿Qué me dicen de eso? ¡Seis hijos! ¡No sé qué dirá cuando se entere de que hay otro en camino! ¡Probablemente me culpará a *mí* porque *eso* es lo que siempre hacen los hombres! ¡A pesar de que él me *obligó!*" Esta mujer que ha sido una entusiasta colaboradora de la Iglesia y una defensora fanática del credo episcopal habla de proteger a su hijo ilegítimo de la influencia corruptora de la Iglesia, y de sus enseñanzas sobre el pecado y sobre la doctrina de la crucifixión. Cuando el médico y la enfermera, que ejecutan su trabajo con fastidio pero eficientemente, llegan para llevársela, ella cree que la están arrestando porque la Iglesia la ha acusado de cometer delitos contra la moral. Este estudio de la represión y el sentimiento de culpa constituye una vigorosa pieza en un acto y es posible que haya inspirado la escena final de *A Streetcar Named Desire.*

Twenty-Seven Wagons Full of Cotton (aprox. 1944) [11] es un temprano ensayo de teatro humorístico, pero es tan desagradable como un chiste sucio de índole política. Las referencias frecuentes a la "política de buena vecindad" y una alusión a un discurso del presidente Roosevelt plantean dudas acerca de la idea germinal de la pieza. Además, el tono general recuerda bastante el odio y el desprecio acumulados contra ese norteamericano. A veces el relator de un buen chiste "verde" se envanece de los refinamientos y agregados que es capaz de inventar para cada nuevo escucha. Tennessee Williams escribió una pieza teatral íntegra y convirtió el chiste

en un cuadro de sexo y sadismo. Esta "comedia del delta del Misisipí" cuenta cómo un diminuto italiano vengativo viola a una mujer enorme e infantil y cómo el marido es demasiado estúpido para comprender lo que está sucediendo. El crítico de *Time* escribió acerca de la puesta en escena de 1955: "*Twenty-Seven Wagons Full of Cotton* demuestra que para Tennessee Williams la vida tenía las uñas sucias desde el comienzo... El argumento huele a un Erskine Caldwell escandaloso con una veta más cruel. Hace once años, Williams ya era capaz de convertir un cuento de vagón para fumadores en una crítica de la vida". [12]

La obra se desarrolla en la estrecha galería que corre frente a la cabaña de Jake Meighan. Quizás hay un sentido oculto en la puerta y las ventanas de estilo gótico y en las insólitas cortinas blancas sujetas con moños azules de raso que hacen pensar en una casa de muñecas sureña. Esta es una residencia incongruente para los Meighans. Al comenzar la primera escena, Jake, de sesenta años, descrito como un hombre terco y muy pesado, sale corriendo por la puerta y da la vuelta a la casa cargado con una lata de querosene. Su esposa, la corpulenta y estúpida Flora, que se está quejando porque ha perdido su bolso de cabritilla blanco, se sobresalta muy pronto al oír un estallido apagado. Jake vuelve casi en seguida. Ella le reprocha, con un tono petulante e infantil que se ha olvidado de llevarla al White Star Drug Store para comprar Coca Cola. El intenta hacerle entender que no ha salido de la galería desde la cena, pero su Flora responde tontamente: "No te fuiste en el Chevrolet. *(Con lentitud.)* ¡Y recibiste una sorpresa tremenda cuando se incendió el sindicato!" Cuando concluye esta escena, Flora, que todavía está lamentándose por la pérdida del bolso blanco, se halla sobre la escalinata "con una sonrisa idiota". Empieza a bajar como una criaturita que prueba sus piernas, pisando un escalón por vez, y, dentro de la casa, Jake entona satisfecho la vieja canción popular acerca de su nena enamorada.

Al mediodía de la jornada siguiente, la desmotadora de algodón de Jake está muy activa y la pelusa

flota en el aire. Jake se regocija por haber destruido la desmotadora de Silva Vicarro, superintendente de la otrora próspera plantación del Sindicato, uno de los primeros hombres viriles de Williams, italiano, católico y persona no grata en el Sur decadente. El viejo esposo fanfarronea delante de Vicarro diciéndole que se ha precavido contra los líos matrimoniales al casarse con una mujer gigantesca, una tremenda muñequita. Muy seguro de sí mismo, le dice a su pesada y aturdida esposa: "Nena, atiende bien al señor Vicarro mientras yo desmoto esas veintisiete carretadas de algodón. Así es la política de buena vecindad, señor Vicarro. ¡Si usted me hace un favor yo le hago otro!"

Flora intenta llenar los silencios con historias sobre sus desventuras premaritales con los chicos Peterson, pero Vicarro, uno de los primeros hombres contemplativos de Williams, que está rumiando su desgracia, se define a sí mismo como un individuo que prefiere sus propios pensamientos. Al observar el bolso blanco que ella tiene en sus manos, pontifica sobre el papel maternal de la mujer, una especie de defensa contra la soledad y la sensación de vacuidad. Mas este tema que Williams repite incesantemente constituye una idea demasiado abstracta para Flora. Ella desfallece por una Coca y complica inadvertidamente a Jake en el problema de la desmotadora de algodón incendiada.

Vicarro empieza a sospechar. Define el incendio provocado en términos lexicográficos que encierran poco sentido para la poco perspicaz Flora. Sin embargo, su confusión confirma las sospechas que él tiene y una idea desagradable aflora en su mente. La observación de Jake acerca de la política de buena vecindad asume un nuevo significado puesto que, como él explica, el mundo está edificado sobre el principio del desquite: ojo por ojo. Vicarro empieza a vengarse del incendiario con deliberada premeditación. Lisonjea a la mujer gorda y tonta, la aguijonea hasta que ella, mareada, confiesa prácticamente que su marido ha puesto fuego a la desmotadora. Entonces, hablando siempre con dulzura, pero con su látigo en la mano, hace entrar a la histérica Flora en la casa. Cuando concluye la esce-

na se oye a lo lejos el ruido de los émbolos de la desmotadora. Del interior de la casa brota un grito salvaje de desesperación; se cierra violentamente una puerta y se vuelve a oír el grito, pero más atenuado. El pasaje ha sido deliberadamente montado con la vista puesta en aquellos espectadores que buscan sexo y sadismo. Se trata de una escena de violación entre bambalinas, que Williams habría de perfeccionar aún más en *A Streetcar Named Desire*.

La tercera escena se desarrolla a las nueve de esa misma noche. Williams agudiza el ambiente de dudosa excitación al hacer que la ultrajada Flora aparezca recortada por el resplandor espectral de la luna llena. Es la mujer gorda, de entendimiento lerdo, que ha sido maltratada y violada. Tiene el cabello suelto y alborotado. Está desnuda desde la cintura hacia arriba, con la sola excepción de una franja de tela desgarrada que le cubre los pechos. Las manchas violáceas que tiene sobre los hombros y las mejillas y un hilo oscuro de sangre coagulada que le brota de la comisura de la boca constituyen las pruebas de la cruel venganza. Pero Williams no ha escrito la escena como una reflexión sobre la brutalidad. Ha conseguido lo que buscaba: una conmoción masoquista.

Aparece Jake, el otro bruto que figura en la vida de la mujer, agotado por un día de trabajo, pero jactándose: "Arreé a esa recua de negros como si estuviera manejando mulas. No tienen un cerebro en el cuerpo. Lo único que tienen es el físico. Hay que arrear, arrear, arrear". Completamente sordo a las insinuaciones que encierran los comentarios de su esposa sobre su propia jornada, y enardecido por su visita convulsiva, le espeta el desprecio que le inspiran su corpulencia y su inutilidad. Envanecido por la certeza de que ha engañado a Vicarro, no capta el sentido de las palabras de Flora cuando ésta le dice que el fuerte italianito traerá otras veintisiete carretadas al día siguiente y así durante todos los días que faltan hasta el fin del verano. Jake se va al retrete. Flora, que ya no es la Nena sino la Madre, se arrastra hasta el borde de la galería. Con una sonrisa en su rostro maltrecho mece el enorme bolso blanco en sus brazos y empieza a entonar sua-

vemente una canción de cuna. La intención de Williams habría de convertirse en un lugar común en sus piezas posteriores: italiano viril, anglosajón estéril.

Flora no es la habitual mujer embarazada que evoca a menudo el espíritu lírico de Williams, sino una mujer ultrajada, dura de entendederas. Es difícil aceptar que la violación brutal de una mujer gorda y tonta pueda tener alguna relación con lo cómico. La caracterización es tajante, porque Meigham es uno de los mejores brutos ignorantes de Williams. También hay detalles palpitantes acerca de la vida en las comarcas rurales, detalles éstos que afloran con naturalidad en el diálogo. Estas observaciones otorgan a la pieza una cierta dosis de autenticidad.

The Purification tiene un tema y un tono muy distintos de los de *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton,* pero representa un esfuerzo análogo, orientado a lograr una técnica dramática más sofisticada. Inspirada aparentemente por ideas literarias antes que por la observación, ha sido escrita con más ingenio, con más concentración, para evocar una respuesta emocional. Desde el punto de vista estructural, la pieza implica la revelación gradual y bastante dramática de la verdad —una técnica tan vieja como *Edipo Rey*— para descubrir no sólo el mal sino también sus causas. Williams parece haberse sentido fascinado por la característica del mal y la naturaleza de la corrupción. Los personajes son expresiones simbólicas, retratadas a veces con mucha minuciosidad, y cargadas en otros casos de sugestión y misterio. Se ha prestado mucha atención a la indumentaria y el color; a los cuadros vivos, la aparatosidad y la pantomima; y al humor, la música y los ritmos de la danza. Puesto que la obra se refiere a la complacencia sexual, la frigidez y el incesto, abundan las imágenes de pájaros y trinos, símbolos favoritos de Williams.

Ambientado en la despejada y fascinante comarca que circunda a Taos, en Nuevo México, este drama poético revela, durante un juicio informal, una historia de incesto, asesinato, castigo y purificación. El guitarrista y el coro, vecinos de los protagonistas, aumentan con sus danzas y su música la tensa emo-

ción de las escenas. Es a ellos a quienes el Juez presenta primero un caso de honor contrapuesto a las leyes humanas:

No creo en la posibilidad de que un hombre juzgue a otro:
Preferiría que aquellos que necesitan del juicio
Juzguen por sí mismos.

El Juez observa que se ha permitido que un crimen quede sin castigo —la similitud con *Edipo Rey* es obvia— y que la región está reseca por la sequía. No sólo la tierra necesita de la lluvia, sino que el espíritu de los hombres necesita de la verdad —que Williams también compara con la lluvia— como una especie de purificación.

El Padre español y la Madre castellana hablan con circunspección acerca de su hija asesinada, Elena. Pero es el hijo y hermano, Rosalio, quien realmente puede describir a esta hermana. Durante el juicio aparece la difunta Elena de los Manantiales (símbolo de vida), quien al principio sólo es presuntamente visible para Rosalio. La india Luisa cuenta cómo cinco de sus cabras bebieron el agua más pura —agua cristalina contaminada en la fuente, tema de obvias implicancias alegóricas— y murieron. Relata cómo encontró al hermano y a la hermana desnudos, entregados a una especie de "danza", y así confirma la relación acerca de la que se murmuraba en la cocina. La Madre defiende a su hijo diciendo que ha sido "víctima de un éxtasis inocente"... como ella también lo había sido en su juventud. Cuando el Juez reclama la verdad, Rosalio recurre a la verdad enigmática de la música o del trino libre de un pájaro desgarrado por un halcón, lo que encierra otro obvio simbolismo erótico. Entonces Williams quiebra la atmósfera de este recital finamente alegórico con una ruda descripción del efecto que ha tenido el trino del pájaro: "¡Nuestros órganos sexuales estaban demasiado ávidos!" Por su parte, el Padre reclama que se ajusticie al Ranchero por el asesinato de su hija Elena, quien había sido su esposa.

El Ranchero, el "ex técnico de reparaciones", casi se parece al hombre de negocios joven y triunfador de las obras posteriores de Williams. Es un indivi-

duo egoísta, prepotente y destructor del amor. Como eco de una idea de D. H. Lawrence, este tipo de amante frustrado se convierte en símbolo de la muerte. Cuando el Ranchero cuenta su vida matrimonial con esta mujer que no lo quería, aparece la Elena del Desierto (símbolo de la muerte). Enfundada en una ceñida indumentaria de tela basta, con el pelo estrechamente enrollado contra la cabeza, lleva en una mano un cacto y en la otra una cruz funeraria de madera, a la que envuelven polvorientas flores artificiales. Los únicos que la ven son el Juez y el Ranchero, quien la compara con el cacto del desierto, pues es estéril. Pero él no es latino y es propietario: no es un enamorado. Contra el fondo constituido por la danza lenta del coro y la percusión de los tambores y la melodía de la guitarra, el Ranchero brinda una lírica descripción de la fuga de Elena, un cuadro romántico de embriagado abandono. Su relato tampoco refleja la verdad total.

Otra dosis de verdad emerge cuando el Juez describe el funesto carácter latente del Ranchero, quien, cuando era un dulce muchacho, se apartó del mundo:

Esta reticencia, casi noble, perduró durante tu juventud,
pero más tarde, cuando envejeciste,
un vacío, aún desocupado, se convirtió en un sótano,
un sótano donde las tinieblas goteaban y chorreaban,
una lenta filtración corrosiva.
Entonces la reticencia
ya no fue noble, sino encerrada, rencorosa,
y generadora de una necesidad de destrucción.

Conviene prestar atención a los términos claves empleados para describir a este personaje —reticencia, vacío, rencor, destrucción— pues hay en ellos algo familiar. En el "Prefacio" de *Sweet Bird of Youth*, Williams reveló sus propias limitaciones juveniles y su necesidad de expresarse mediante la violencia. El Ranchero le confiesa al Juez el turbulento estado de su propio ser, el anhelo que le inspiraba su esposa, el rechazo de ésta, y su reacción violenta al descubrir a los amantes. Rosalio, el hijo, lo maldice por su intento de profanar a "esta mu-

chacha mercurial". Cuando reaparece la visión de Elena de los Manantiales (vida y amor), el culpable Rosalio se clava el cuchillo en el pecho. Así como en "Desire and the Black Masseur" la atmósfera se despeja después del presunto "justo castigo", así también en este único acto, después que se ha puesto al desnudo la culpa —nuevamente sexual— y que se ha eliminado al responsable, empieza la lluvia y el pueblo se regocija. A manera de último gesto de pago, el Ranchero acepta agradecido el cuchillo que le tiende la Madre, expresando su sentimiento en términos simbólicos: "Como alguien que ha padecido durante demasiado tiempo la sequía".

El Juez pone fin a la obra con el comentario de que entre estas gentes el honor echa raíces más profundas que la ley. Todo el tema de la libertad y el honor se expresa sólo en términos sexuales, y la relación anormal entre el hermano y la hermana es descrita como algo tierno y delicado que contrasta con el repugnante desamor que impera entre el marido y la esposa. Tanto en Rosalio como en el Ranchero parece haber ecos del carácter del dramaturgo: el amor a la libertad y la devoción por la felicidad sexual, en el primero, y la reticencia casi neurótica y su expresión mediante la violencia, en el segundo. Aunque los versos están ordenados según un esquema poético muchos de ellos no son más que líneas en prosa donde se repiten palabras o se agregan sinónimos. Las metáforas han sido sustituidas por alegorías bastante sencillas. Pero la pieza es importante para un estudio sobre la obra de Tennessee Williams porque los símbolos y el significado particular reemplazan a la observación de la experiencia común. También presagia piezas posteriores en las cuales el dramaturgo se preocupa por las verdades dichas a medias —un latiguillo literario que él se complace en denominar "misterio"— y por los artificios teatrales más apropiados para disimular tanto la falta de reflexión como las imperfecciones del estilo dramático.

Estas obras tempranas, al igual que los cuentos cortos, ponen al descubierto a un nuevo talento interesante, y justifican el apoyo y el aliento entusiastas que recibió el autor. Los temas y las técnicas dramá-

ticas que habría de emplear más tarde ya habían sido probados, y en estas piezas aparecen no sólo en escenas diestras y coherentes en que el diálogo fluye en un lenguaje bellamente construido, sino también en el estilo más artificial, refinado, que constituye un conato por romper con el realismo. En términos generales, algunos de los mejores pasajes de Williams figuran en estas piezas cortas.

VI. *Battle of Angels*

Tennessee Williams describe a *Battle of Angels*[13] —su primer esfuerzo por llegar a Broadway, que no fue más allá de la infortunada prueba de Boston— como "una pieza lírica acerca de los recuerdos y de la soledad de los mismos". Es posible que éste sea el tema establecido, pero la obra se refiere en realidad a un viajero dotado de gran seducción sexual que llega a una anticuada ciudad sureña y provoca una conmoción considerable. La gama de personajes sugiere que quizás el autor pretendió imitar a Faulkner en la medida en que éste retrata los diversos niveles de cultura que integran su Yoknapatawpha County, pero Williams combinó tantos elementos diferentes y precipitó tanta violencia que dejó poco tiempo para el desarrollo de la acción dramática.

La pieza está ambientada en una tienda de ramos generales, tan "dura y seca" como la realidad. Hacia allí se orientan los movimientos de una pequeña comunidad del Delta: las amas de casa vulgares, recargadas de ropa, entremetidas, chismosas, buenas mujeres que cantan en el coro de la iglesia y saborean las informaciones fúnebres; y sus maridos, obreros, con cerebro de mosquito, corpulentos, peligrosos cuando están borrachos. A estos tediosos seres grotescos se contrapone una serie de personajes originales y excéntricos, tales como Cassandra Whiteside, una aristócrata decadente, siempre armada, buena bebedora y obsesionada por el sexo, que pronuncia algunas frases bastante temerarias y proféticas. Símbolo de la libertad rebelde, se la describe como si fuera una frágil y traslúcida reliquia de una cultura

pretérita, el residuo de una emoción que ha ardido con intensidad. Vee Talbott, la esposa de un *sheriff* brutal, violentamente racista, es una mujer estéril, frustrada, y parece simbolizar las consecuencias de la represión puritana. Puesto que su papel es el de una de las personas dementes favoritas de Williams, tiene visiones, y se inspira en ellas para crear sus cuadros primitivos. Jabe Torrance, que está muriendo de cáncer, es una desagradable versión de un hombre de negocios sureño, y no se trata tanto de un personaje como de una caricatura. Su esposa, Myra, fue "comprada" veinte años atrás, después que su padre, el "gringo", murió quemado en su taberna, víctima de su tolerancia racial. Marcada por esta tragedia y por su matrimonio desprovisto de amor, Myra reflexiona sobre sus sueños desmoronados.

La ciudad cobra vida cuando llega el poeta —viajero— amante Valentine Xavier, quien luce su chaqueta de piel de víbora, un símbolo de libertad. Este hombre de veinticinco años, al igual que los héroes de Williams-D. H. Lawrence, es viril y bello, un ser primitivo que no ha sido corrompido por la sociedad mercantil, y constituye el compendio del atractivo sexual. El tema central de la pieza consiste en la aventura amorosa de Val con la dama propietaria, Myra. Un momento antes de que se encuentren estos amantes, Sandra[14] le pregunta cáusticamente: "¿No sabes de qué padecen estas mujeres? ¡De desnutrición sexual! Te miran con ojos que gritan: «¡Eureka!»" Por alguna razón descabellada —quizás para simbolizar su libertad— ella ríe y se encamina despreocupadamente hacia la puerta, alza su revólver y dispara dos tiros al aire. Se desencadena la locura: las mujeres que estaban huroneando desde el primer piso bajan en tropel y una de ellas se cae. La embarazada lamenta tener que sufrir esa emoción en su estado (es su sexto o séptimo crío). Myra entra para enfrentarse con un desconocido que empuña un arma. Myra es italiana, pertenece a una raza que, según el estribillo que Williams reitera continuamente, está lista por naturaleza para el amor. Como tantas otras heroínas suyas, es mayor que el amante: tiene treinta y cuatro años. Su rostro re-

fleja los estragos de la experiencia traumática que padeció mucho tiempo atrás, y adopta una actitud un poco tensa e histérica cuando está vigilante o cuando desconfía, pero, al abandonarse, es tierna y dulce como una niña.

Val solicita trabajo, habla del libro sobre la "vida" que está escribiendo, y reprocha a Myra porque ésta se muestra cruelmente insensible respecto de él. Tarda muy poco en hacerla reír, fascinada. Ella no es una patrona fácil, con su comportamiento a ratos celoso y cáustico y a ratos comprensivo. Pero el resplandeciente hombre primitivo de Lawrence desea sentar cabeza. Le explica que está hastiado de su vida errabunda y de su soledad y de sus permanente contacto con extraños. Quiere integrarse en algún lugar y vivir como los demás, y naturalmente éste es su error fatal. Para todos los héroes de Williams, el sacrificio de cualquier libertad equivale a trasponer el pórtico de entrada del infierno. No obstante, Val dice que está cansado de ser el zorro perseguido por los perros, imagen ésta que el dramaturgo había empleado en un poema para describir a D. H. Lawrence.[15]

Su charla conquista la simpatía de Myra y la relación cambia rápidamente, muy rápidamente en verdad. En una sucesión de escenas ilógicas, Val discute con el *sheriff* acerca de los derechos de un negro, confiesa que es un "Buscado por Violación en Texas", habla de su temor de tocar a Myra y de su decisión de partir. El ruido de la desmotadora de algodón que hace las veces de música de fondo aumenta su volumen a medida que ella le implora que se quede. Ambos se estrechan en "un abrazo compulsivo" y luego corren a la trastienda. Esta es una de las primeras escenas de "mutis a la ancha cama de matrimonio" que habrían de convertirse en la especialidad de Williams.

Los problemas de Val con la joven aristócrata decadente son un poco distintos. La tensión entre Sandra y Val, que proviene aparentemente de una especie de entendimiento mutuo, es inmediata y violenta. Ella es provocativa; él, hostil. En el comienzo de la obra, después de un breve diálogo —muy breve, reducido en verdad a seis líneas— ella quiere ir a

bailar, escuchar discos, beber y copular en el cementerio de Cypress Hill. O, tal como lo expresa Sandra: "una sola palabra... ¡vivir!" Ella misma confiesa que representa la tercera generación de mujeres que han pretendido tener una comunicación secreta con los pájaros, lo que implica que se trata de uno de los personajes de Williams identificado con los Caballeros sensuales antes que con los Puritanos. Aunque Val no accede a su proposición, debe repararle el auto. Ella lo recompensa con una fuerte bofetada. Val ha hecho caso omiso del cartel de "Caballo padre" que ella le ha colgado. En un discurso muy retórico, Sandra expone la tesis de Williams según la cual el espíritu libre se halla trágicamente restringido en el mundo contemporáneo, en tanto que los primitivos y los aristócratas son vestigios de una sociedad mejor. "Debes estar ciego. Tú... salvaje. Y yo... aristócrata. Ambos somos cosas a las que se les ha revocado la licencia en el mundo civilizado. Ambos estamos igualmente malditos y por la misma excelente razón. Porque ambos anhelamos la libertad. Claro que supe que en realidad tú eras mejor que yo. Muchísimo mejor. Yo estoy podrida. Neurótica. Nuestra raza se ha deteriorado por el exceso de consanguinidad. ¡Han erigido una guillotina, no en la Place de la Concorde sino aquí, dentro de nuestros propios cuerpos!"

Sandra vuelve a Val después que los policías detienen al chofer negro, aunque de piel bastante clara, con el que la han sorprendido en Cypress Hill. Le implora a Val que huya con ella: "Tú y yo pertenecemos a la especie fugitiva.[16] Vivimos en movimiento." En este escena que mezcla el sexo con la histeria profética y la trascendencia cósmica, Williams obtiene en verdad "algo inusitado". Sandra avanza hacia él, desabrocha su capa de terciopelo rojo, la deja caer al suelo y se yergue a su lado, con el vestido blanco de noche adherido a su cuerpo y dando una impresión de desnudez.

Val: ¡No te quedes así frente a mí!
Sandra: ¿Por qué no? No hago más que mirarte. ¿Sabes lo que siento cuando te miro, Val? Siento siempre que me aplasta el peso de tu cuerpo.

Val: ¡Santo cielo!

Sandra: ¿Crees que debería avergonzarme por decir eso? Pues no es así. Pienso que la pasión es algo de lo que hay que enorgullecerse. Entre todos los cubos con letras que nos dan para jugar, éste es el único que parece representar algo importante... Han promulgado una ley contra la pasión. Nos han revocado la licencia. Debemos renunciar a ella o la sociedad de Memphis nos condenará al ostracismo. Y las de Jackson y Vicksburg harán otro tanto. A todos los que tenemos un exceso de pasión nos llevarán a la hoguera, como hacían con las brujas, porque sabemos demasiado.

Myra: ¿De qué estás hablando?

Sandra: ¡Maldición! Ves que el fuego profético ha tocado mis labios.

Embriagada por la excitación infiere medulosamente que ha vencido el plazo y que la catástrofe es inminente, y mientras se aprieta con fuerza las orejas grita en tono melodramático: "Una batalla en el cielo. ¡Una batalla de *ángeles* sobre nosotros! ¡Y *trueno!* ¡Y *tempestad!*"[17] Con su espíritu fatalista, trágico, llega a la conclusión de que puesto que nada se puede hacer, lo que a él le conviene es tomar con ambas manos —y brutalmente— cualquier cosa que esté a su alcance. Después de enunciar esta lúgubre filosofía, besa frenéticamente a Val. Esta escena recargada parecería indicar que la mente de Tennessee Williams no estaba jugando con conceptos filosóficos... no obstante toda su cháchara sobre ángeles combatientes y licencias revocadas. Sandra parecería constituir otro ejemplo de "parálisis moral", esa condición que caracteriza a tantas románticas de Williams.

Aparentemente, la afanosa búsqueda de verdades filosóficas que impulsa a Val se ha visto prematuramente obstaculizada por la gran atracción sexual que él ejerce sobre las mujeres. Le cuenta toda su vida sexual a la interesada Myra. Desde los catorce años, cuando huyó de su tradición de aparcero rural para vivir como una bestia en Witches' Bayou, tuvo el presentimiento de que algo importante le iba a suceder. Mantuvo sus sentidos alertas para descubrir las respuestas a su pregunta: por qué. Entonces lo

descarrió la muchacha desnuda y solitaria que encontró en su trayecto. Sobre un lecho de ciprés y musgo —un lugar de cita realmente idílico— él le enseñó algunas palabras como amor. Después de un período de satisfacción sexual decidió que esa era apenas una mujer y no la respuesta a interrogantes que aún no se había formulado. Volvió al camino y después de diez años de vagabundeo, durante los cuales realizó trabajos esporádicos, se radicó en Waco, Texas. Otra mujer. Le confiesa a Myra que lo buscan por la violación de la desabrida esposa del superintendente del yacimiento petrolífero. Evidentemente ella fue la agresora. Entró en la cabaña de Val cuando él estaba borracho y lo que sucedió, explica con indiferencia, fue accidental. El lío se armó cuando él intentó escapar y la mujer chilló que la había ultrajado.

Las mujeres, siempre las mujeres. Como vendedor de zapatos no puede apartar las manos de las mujeres. Mientras rasguea la guitarra, le explica a Myra cuántos problemas le han causado sus manos y cómo las contiene hasta que le duelen los músculos. También hay una escena con Vee Talbott, la fanática religiosa que anhelaba "salvar" a Val. Ella le está describiendo cómo pintó en un cuadro el campanario rojo de la iglesia de la Resurrección, y mientras habla el apasionado vendedor le masajea las rodillas. La mujer se pone un poco histérica e inicia un mutis tambaleante. Es posible que a Val lo apene no poder gobernar sus manos, pero pronto resulta obvio que, como vendedor de calzado, tiene el toque ideal. Con el sistema de Val se activan los negocios. Estas escenas indican que Williams tiene un excelente sentido del humor cuando no exagera la búsqueda del efecto dramático.

Pero metió demasiadas cosas en una sola pieza, y reemplazó el desarrollo natural y el diálogo excelente de las obras en un acto por la acción histérica y la retórica. Como ya se ha dicho, recargó una narración sencilla con símbolos, algunos de los cuales bastante descabellados. El bar, redecorado para imitar el viejo Moon Lake Casino, sugiere el regreso a los sueños románticos, y el embarazo de Myra está representado por un vestido que se describe como

azul extasiado. Vee Talbott, ataviada toda de negro y aun más totalmente sumergida en su complejo de crucifixión, introduce su última imagen: Val como Jesús en la Cruz. Uno se pregunta qué esfuerzo imaginativo ha permitido comparar al lujurioso poeta-vagabundo-amante con Jesús, y si la "crucifixión" no es necesaria para la trama —la trama según el enfoque de Williams— en lugar de ser un producto de la acción dramática. Al igual que en el cuento corto "Desire and the Black Masseur", aquí también existe un nexo entre lo sexual y la crucifixión. La espantosa escena final se desarrolla en la mañana del Viernes Santo, y es presagiada por un gesto simbólico: el viejo Hechicero levanta una garra ominosa. Hay una tormenta; una disputa impía entre las dos mujeres, Myra y Sandra, por el macho resplandeciente, Val; y un grito jubiloso de Myra para anunciar que está embarazada. Jabe, el marido moribundo, avanza pesadamente —sugiriendo la identificación con un príncipe del infierno—, vomita maldiciones y acribilla a balazos a su esposa infiel. La mujer de Waco entra con una multitud que empuña teas de pino, pero el Hechicero los detiene levantando en alto la chaqueta de piel de víbora, el símbolo del *"duro, inmaculado desafío de lo indómito"*.

Como si en el último acto no hubiera habido suficiente violencia, el "Epílogo" concluye con una nota más disonante. Se anuncia que el auto de Cassandra ha caído en el río y que ella ha desaparecido. La chaqueta de piel de víbora —descrita como un "símbolo desvergonzado, ostentoso, de la Bestia Indómita"— permanece fresca y limpia, pero la multitud lincha a Val, después de arrancarle la ropa... tal como lo había pronosticado la imagen de Vee Talbot. Esta pierde la razón; la mujer de Waco desaparece; Jabe muere de cáncer; y sólo quedan las chismosas para engatusar a turistas ávidos de escándalo, detalle éste que recuerda una pieza anterior en un acto: *Lord Byron's Love Letter*. Val pronuncia una frase que podría haber sido motivo de una mayor elaboración si el sexo, la violencia y la alegoría no se hubieran adueñado de la escena: "Todos nosotros estamos herméticamente encerrados dentro de nuestros propios cuerpos. Sentenciados, por así decir, al

confinamiento solitario dentro de nuestros propios pellejos".

Esta temprana obra parece elevar a la categoría de ídolo al feliz vagabundo de los primeros poemas, cuentos cortos y piezas en un acto. También parece asimilar las ideas que el dramaturgo copió quizá de D. H. Lawrence: el artista en conflicto con la sociedad; el artista como heraldo de la libertad sexual; y conceptos tales como la identificación de la saciedad sexual con la resurección, o de las virtudes de la clase media con todo lo que hay de embrutecedor y mecánico. Tennessee Williams elaboró muchas variaciones de estas ideas en sus piezas posteriores. Reescribió muchas veces *Battle of Angels,* que tuvo una mala acogida en Boston;[18] tituló *Orpheus Descending* (1955) a una versión posterior; y el guión cinematográfico de la misma obra es *The Fugitive Kind.**

VII. *I Rise in Flame, Cried the Phoenix*

La pieza en un acto *I Rise in Flame, Cried the Phoenix*[19] constituye un retrato imaginario del último día de vida de D. H. Lawrence, cuando la furia del tigre aun bulle en su cuerpo consumido. La obra trasmite la vitalidad de este rebelde contra la mojigatería, y dramatiza vigorosamente el conflicto entre el enfermo y su dominante esposa, Frieda. También reviste particular interés en lo que concierne a varias ideas acerca de Lawrence que cautivaron la imaginación de Williams y reaparecieron en sus obras posteriores. Se atribuye a Lawrence la angustia de haber expresado su vida en libros antes que en hechos, hechos violentos. Williams le hace confesar que simuló haber librado una batalla contra las ideas burguesas sobre moral, mojigatería, intelectualidad y otros géneros de fuerzas exteriores abstractas. Pero admite que lo que en realidad combatía era su propia gazmoñería, la solterona que había en él, y esta

* Película que, en castellano, llevó el título de *El hombre en la piel de víbora,* 1958. *(N. del T.)*

confesión contiene un acento personal del dramaturgo. Williams también hace que el novelista defina el arte en términos que le son caros: el artista ama la vida con tanta pasión que el amor se convierte en odio; desea que su arte abarque la totalidad del mundo; al mundo, como a las mujeres, hay que tomarlo por asalto y por eso el artista cierra el puño y golpea; pinta como escribe, llamativa, feroz y desvergonzadamente, porque así es la vida para el artista.

Según Williams, Lawrence temía que en el momento de su muerte lo rodearan las mujeres, mujeres de todas las categorías, las que tenían exceso o insuficiencia de sexo, mujeres que lo consideraban el profeta de sus libidos enfermas y confundidas. Williams hace que Lawrence describa a la mujer como agresora en el acto sexual, y la descripción se hace primero en francos términos sexuales y luego se repite en términos simbólicos igualmente audaces: el radiante sol macho es seducido por la ramera de las tinieblas que pretende devorarlo... una vez más la imagen antropofágica. Según la descripción bastante histérica, el sol se levantará del vientre de la ramera de las tinieblas y habrá luz, luz universal. Así se adjudica a la alegoría, en términos sexuales, trascendencia cósmica.

En esta pieza breve, Tennessee Williams ha trasmitido la complejidad y el vigor de la figura literaria que tanto parece haber influido sobre su propia obra. Según se afirma en la introducción, esta pieza teatral fue escrita aproximadamente en 1941, aunque no se publicó hasta diez años más tarde.

VIII. *You Touched Me!*

You Touched Me!,[20] escrita en colaboración con David Windham e inspirada en un cuento corto de D. H. Lawrence,[21] es una obra precoz de autores que desprecian el realismo de Ibsen. La pieza apunta en tres direcciones distintas: una parte es de comedia romántica; otra reflexiona sobre las "fronteras

de la mente"; y la tercera es análoga a las farsas grotescas que se representan a menudo en los espectáculos escolares de variedades. Los personajes son figuras simbólicas y gran parte de la acción también parece tener un sentido alegórico.

El capitán Cornelius Rockley —el representante de la libertad y el sexo, un viejo borrachín ronco y soez que cambió su barco, el *Polar Star*, por un barril de ron— tiene un conflicto de "furia épica" con su hermana prepotente, solterona y chismosa, Emmie, quien simboliza la helada Virginidad. Para protegerse contra esta funesta hembra, el capitán ha adoptado hace algunos años a un "expósito" llamado Hadrian, quien en ese momento es piloto de combate en la segunda guerra mundial, en período de licencia. El muchacho, de mentalidad filosófica, es un hijo natural del dios Pan. La hija del capitán, Matilda, una dama soñadora y recatada que adora a Hart Crane y escribe sus propios poemas, está atrapada entre las fuerzas arrolladoras de la Virginidad estéril, simbolizada por Emmie, y de la Vida, representada por su padre y el joven Pan uniformado.[22] El bando de la Virtud está reforzado por el reverendo Guilford Melton, un hombrecillo de afectado refinamiento y limitadas dotes intelectuales que parece orientarse hacia un "compañerismo espiritual" con la virginal y tonta Emmie. Cuando la acción se torna pesada, el capitán borracho persigue, manosea y hace cosquillas a la sirvienta, Phoebe, haciéndola chillar.

El fondo de la pieza consiste en un tema trascendente y universal: la necesidad humana de simpatía y comprensión, cualidades naturales éstas que a menudo se hallan obstruidas por la virtud y el decoro puritanos. Ya hace muchos años que Hadrian procura derribar las barreras de desconfianza que aprisionan a la apocada Matilda. Cree, al igual que el capitán, que el calor y la ternura se pueden expresar con el contacto de los dedos, y esta idea irrita a Emmie. Dichos criterios antagónicos sobre formas de vida se expresan brevemente en el tercer acto, cuando el capitán describe el poder destructivo de lo que puede llamarse una buena mujer. Le dice a su hermana:

Capitán (gritándole desde el pie de la escalera): ¿Quieres hacer con mi hija lo que hiciste con mi esposa?
Emmie: ¿Protegerla de tí? ¡Ni más ni menos!
Capitán: ¡Convertirla en un pedazo muerto de arcilla!
Emmie: Esa es una observación asombrosa.
Capitán: ¡Es la verdad! La arrancaste de mi lado. ¡Santa, santa, santa! No haces más que ayudar a los otros dentro de tu amoroso cerebro. Algunas personas tienen ese poder... el poder de transformar la vida en arcilla. Tú perteneces a esa clase, Emmie.
Emmie: ¡Delirios de loco!
Capitán: Pero otros tiene un poder distinto. Su contacto convierte la arcilla en vida. Hadrian pertenece a ese género.

Se ha comparado el romance entre Hadrian y Matilda con la vieja fábula de la bella durmiente, pero la versión de Williams-Windham ha sido complicada por el simbolismo y varios otros elementos extraños. La muchacha confunde la figura reclinada de Hadrian con la de su padre, y apoya una mano cariñosa sobre su frente. Esta escena romántica se desarrolla al mismo tiempo en que Emmie "caza" coléricamente al zorro en el gallinero, donde acribilla torpemente al "gallo Stoneyfield", ganador de premios, con lo que elimina a un representante del género masculino.[23] A la mañana siguiente del "toque", el joven "Pan zorro piloto filósofo" Hadrian incita a Matilda a aceptar el cambio y el desafío del futuro: "El futuro no es engreído (sic)... se detiene para echar una mirada a lo antiguo y recoger... cosas tales como la música, la poesía y la dulzura." El joven Pan, que habla con bastante indiferencia acerca del guardia de la prisión que él acuchilló para conquistar su propia libertad, le pregunta a la muchacha: "¿Te parece que éstos son dedos peligrosos? ¿Te parecen feroces y crueles?"

En el momento oportuno Matilda se pone *"un vestido azul verdoso delicado, trasparente, y un par de chinelas de plumas"*... y se convierte en una heroína enamorada. Emmie, capaz de detectar los primeros signos del alcohol y el amor, la encierra en su cuarto. El capitán estimula a Hadrian para que la asedie: "En la mayoría de los casos la virginidad es el fruto

de un mal ambiente y de condiciones sociales adversas". Y así es como el viril piloto, en una escena increíblemente ingenua, araña la puerta de la muchacha y aúlla como Flora, la perra. Los amantes vuelven a unirse, pero la tímida joven deambula por una noche lluviosa reflexionando acerca de su situación. Regresa por la mañana, súbitamente segura de sí misma, espetando una o dos "maldiciones" y le pregunta con tono rudo a su pretendiente: "¿Qué es... lo que te detiene, grandísimo tonto?" El segundo abrazo está acompañado por la música y el tintineo de campanillas y por unas preciosas observaciones del piloto: "¡Pequeña Matilda argentada, campanitas, campanitas!" El capitán borrachín, un poco avergonzado porque quizás ha impedido con su conducta grosera el matrimonio de Emmie con el reverendo, pero más temeroso aún porque quizás ha arriesgado su propia libertad, reitera su comentario lloroso: "El pájaro del remordimiento... ha clavado su pico en mi pecho".

Joseph Wood Krutch opinó que las mejores escenas son aquellas "en que el héroe y la heroína procuran comprender la pasión del primero y los temores de la segunda. Las peores son aquellas en las que se pretende otorgar a este drama personal un sentido tanto político como cósmico... Quizás haya alguna relación entre un culto fálico y una nueva liga de naciones, pero a mí no me resulta muy clara. Casi en la primera aparición del protagonista lo vemos tocando una flauta de un penique, y ningún lector de Lawrence necesitará que le expliquen lo que esto significa. Poco después aparece en el apogeo de un vehemente discurso sobre un nuevo orden mundial y no se entiende muy bien si la sociedad se salvará mediante una mejor comprensión internacional o si, como a veces parece opinar Lawrence, lo único que necesitamos es una mayor y mejor copulación". [24]

Toda la gama del talento de Tennessee Williams y el empleo que le dio se hallan reflejados en sus obras anteriores al éxito de *The Glass Menagerie*. Este es el motivo por el que sus primeras piezas tienen una singular importancia.

CAPITULO III

LA DAMA SUREÑA

I. *La dama sureña*

Tennessee Williams conquistó por primera vez la aclamación general con *The Glass Menagerie* (1945) y su retrato de las damas sureñas: Amanda Wingfield y su hija Laura. Continuó este estudio con Blanche Du Bois de *A Streetcar Named Desire* (1947), y Alma Winemiller de *Summer and Smoke.*

La hipersensible Laura, la muchacha que se refugia en su mundo especial de adornos de cristal y discos de fonógrafo, ya había sido descrita en el cuento "Portrait of a Girl in Glass". En varios cuadros más breves la dama sureña ya había aparecido para representar el conflicto entre las emociones normales y los ideales represivos de la tradición puritana: una dama muy tensa incapaz de armonizar el mundo de sus sueños con la realidad. El temprano poema "Intimations" (1941) retrata a la poetisa solterona que está muy atrasada respecto de su tiempo. En el cuento corto "The Night of the Iguana", la artista solterona aparece como una frustrada sexual a la que la necesidad le socava el sentido común. En la pieza en un acto, *Portrait of a Madonna,* se describe a una dama envejecida, una psicópata que va rumbo al manicomio, como a una mujer educada por la Iglesia y obsesionada por el conflicto entre su acervo religioso y sus ensueños sexuales.

Todos estos retratos son estudios sobre la frustración de mujeres cultas y refinadas, identificadas con la era victoriana que se extinguió durante la década de la primera guerra mundial. Estas mujeres son muy superiores a las domésticas amas de casa y chismosas que surgen con frecuencia como copias al carbónico de un tipo que simboliza la antipatía de Williams contra lo común. El refinamiento de las damas parece acompañado por una especie de afectación exquisita que a veces no es sino la máscara de una naturaleza apasionada pero frustrada.

Hablan demasiado sobre sus admiradores o demuestran una agresividad poco decorosa para con los hombres libres. Todas están desvinculadas del ambiente que las rodea y viven en un mundo que ellas mismas han creado: un mundo de dulces sueños sentimentales sobre sus propios encantos, o acerca de su propio pasado y sus éxitos con los hombres. En algunos casos, su conflicto interior les impide ver que adoptan una actitud impropia. No obstante la crueldad con que pone en descubierto sus sueños y delirios y engaños, sus remilgos y simulaciones, Williams parece sentir simpatía por todas ellas, con excepción de Amanda, a la que describe como a una mujer aburrida, criticona y charlatana. Amanda, una madre dominante, estuvo precedida por Madame Duvenet, quien atormenta a su hijo en *Auto-Da-Fé,* y asumió rasgos aún más desagradables en la señora Venable de *Suddenly Last Summer* (1958) y en la rica solterona sureña Cornelia Scott, de *Something Unspoken.* En las dos últimas obras las heroínas carecen de tendencias psicóticas: son jóvenes atractivas que parecen haberse adaptado cuerdamente a sus situaciones difíciles.

Los hombres que aparecen en estas piezas son no tanto caballeros sureños como productos de una teoría. El prototipo del hombre monótono, común, resurge en las tres piezas: Jim O'Connor, el amor secreto de Laura es un servidor normal, nada imaginativo, del mundo empresario; Mitch es un obrero decente que constituye la última esperanza de seguridad de Blanche; Roger Doremus, el amigo afeminado de Alma, es un contertulio del círculo literario femenino. Los maravillosos jóvenes desprovistos de inhibiciones, que no han sido contaminados con ningún contacto con la Iglesia Episcopal ni con ninguna otra institución de la sociedad mecanizada, contrastan con esos hombres bastante ambiguos. Estos rebeldes de sangre bullente tienen mucho en común con los personajes derivados de D. H. Lawrence: Hadrian es el devoto de Pan en *You Touched Me!,* y en *A Streetcar Named Desire,* Stan Kowalski es el modelo de la pulcritud corporal varonil y el símbolo más resplandeciente de virilidad que propone Williams. En *Summer and*

Smoke, John Buchanan es otro Apolo que parece haber dilapidado su juventud en la ciudad pero que no ostenta las marcas de sus excesos en materia de bebida y mujeres.

II. *The Glass Menagerie*

The Glass Menagerie[1] es una pieza de remembranzas, una serie de siete escenas recordadas con viveza por el hijo que por fin ha escapado de una madre regañona y de una hermana exquisitamente frágil a la que ha podido abandonar pero no olvidar. Aquí encontramos lo mejor de Williams, con escenas breves, muy cargadas de tensión. Pero lo que mantiene ensamblada la pieza no es ni la sucesión de incidentes ni la trama bien desarrollada, sino la atmósfera y la excitación emotiva que se desprenden de los personajes. Aunque Williams declara despreciar el realismo, su retrato de Amanda Wingfield, la madre, apegada a los lugares comunes y a las quimeras, está trazado en forma incisiva y es uno de los mejores que han salido de su pluma.

Se trata de una belleza sureña, madura, charlatana y tonta, que adopta una actitud estrecha y remilgada frente a la vida. Sumergida en los ensueños de sus conquistas juveniles, a menudo permanece ajena a las realidades del mundo que la rodea. La imagen es tan cáustica como un grabado de Daumier. Su esposo, que sólo está presente en una foto ampliada sobre la repisa de la chimenea, es descrito como un telefonista que se enamoró de la larga distancia y partió para siempre. Muchos años atrás, ella se dejó engañar por su uniforme, así como ahora se engaña a sí misma acerca de su adolescencia y de los jóvenes caballeros que la pretendían y que desde entonces se han enriquecido. Les recuerda constantemente a sus hijos que un domingo por la tarde la visitaron diecisiete caballeros y ésta es una exageración típica de sus delirios. Irónicamente, está orgullosa de su talento para la conversación, que su hijo y su hija conocen

demasiado bien. Es obvio que en el curso de los años ella ha exagerado su encanto.

Con la misma obstinación hace caso omiso de la realidad presente. Se niega a admitir la timidez de Laura y su pierna tullida y la obliga a asistir a las reuniones sociales de la iglesia, donde podrá alternar con hombres. Al ver que Laura no consigue atraer un marido, su madre la envía a una escuela comercial donde podrá aprender a ganarse el sustento. Aunque exige que Laura no se describa como tullida, que sólo se refiera a un pequeño defecto físico, y que aparte la atención de éste cultivando su encanto y vivacidad, no es totalmente ciega a la situación. Sabe por propia experiencia lo que puede sucederle a una chica sureña sin un hogar propio. Su clamor nace de la experiencia. "¡Sé muy bien lo que les pasa a las mujeres solteras que no están preparadas para ocupar una posición! He visto casos muy lamentables en el Sur... solteronas apenas toleradas que dependían de la desganada caridad del marido de una hermana o la mujer de un hermano... relegadas a un cuartito como una ratonera... hostigadas por una parienta política para que fueran a visitar a otra... mujercitas que parecían pájaros sin nido... ¡que comían durante toda su vida el mendrugo de la humillación!" [2]

Durante la obra hace otro esfuerzo para afincar a su hija pidiéndole a Tom que busque un candidato decente y abstemio. Cuando él escoge entre sus limitadas relaciones a un compañero de trabajo y lo invita a cenar, las esperanzas de Amanda remontan vuelo. Tom confiesa que no ha dicho nada acerca de Laura y procura inculcar a su madre un poco más de realismo:

Tom: Mamá, no debes esperar demasiado de Laura.
Amanda: ¿Qué quieres decir?
Tom: Laura nos parece dotada de todas esas virtudes porque es nuestra y la queremos. Ya ni siquiera notamos que es tullida.
Amanda: ¡No digas tullida! ¡Sabes que nunca permito que se use esa palabra!

Tom: Pero mamá, afronta los hechos. Lo es... y eso no es todo...
Amanda: ¿Qué significa eso de que "no es todo"?
Tom: Laura es muy distinta de las otras chicas.
Amanda: Creo que con ventaja para ella.
Tom: No del todo... para los demás... para los extraños... es tremendamente tímida y vive en su propio mundo y esas cosas hacen que los ajenos la consideren un poco rara.
Amanda: No digas rara.
Tom: Afronta los hechos. Lo es.

Amanda se niega a escuchar, y con terca energía femenina se empeña en convertir a Laura en una trampa seductora. En la malhadada noche enferma a la muchacha hasta tal punto que ésta no puede cenar, y luego encierra groseramente al joven con su hija. Cuando descubre que este plan también ha fracasado, porque el candidato está comprometido, olvida todas sus tontas mentiras y ve la humillante posición en que se han colocado ella y Laura tal como es en realidad. Censura brutalmente a Tom por lo que ha sido su propio desatino. Lo acusa de permitir que ellas hagan un papel ridículo, que dilapiden el dinero desenfrenadamente —una lámpara de pie nueva, una alfombra nueva, un vestido nuevo para Laura—, y olvida que Tom ha intentado disuadirla. Acusa a su hijo de ser egoísta y desconsiderado, y demuestra su desengaño histérico ante otro plan fracasado y su ridícula autocompasión con gran rudeza, con ausencia del encanto del que habla en exceso.

Amanda es insensile a la posición de su hijo, a pesar de que a veces habla con orgullo de él. Le regaña constantemente, critica su forma de comer, que fume, que vaya al cine, que trasnoche. El rozamiento continuo entre el joven y su madre refleja que ésta no lo comprende. Casi todas las conversaciones desembocan en una disputa. Amanda insiste en que Tom debe hallar la aventura en su trabajo o pasarse sin ella. Cuando él intenta explicarle que básicamente el hombre es por instinto un luchador, un cazador y un amante, su madre casi estalla. Lo que la ha puesto fuera de sí es la

palabra "instinto", una palabra que según su criterio es obscena y que se aplica a los animales pero no a los adultos cristianos. El conflicto entre cuerpo y espíritu, tal como se refleja en el puritanismo sureño de comienzos del siglo XX, está simbolizado en las actitudes de estas dos personas. Según Amanda, para quien la palabra instinto es un término que sólo vale para los monos y los cerdos, los adultos cristianos deben preocuparse por las cosas de la mente y el espíritu.

Otra discusión del mismo tono se desencadena en torno de la novela de D. H. Lawrence que Tom ha traído de la biblioteca. Lawrence es un autor que ofende el sentido del decoro de Amanda y que ella considera demente. Exasperado porque ella lo regaña y sermonea constantemente por sus escapadas al cine, Tom le dice con franqueza hasta qué punto odia esa existencia. Le espanta la idea de pasar cincuenta y cinco años encerrado en una habitación de *celotex* con luces fluorecentes por sesenta y cinco dólares semanales, de despertar todas las mañanas para encontrarse con el enloquecedor alborozo de su madre, y de volver siempre a marcar números, una y otra vez. Preferiría estar muerto. La vehemencia de este pasaje refleja el disgusto que le causó al mismo Williams su experiencia de dos años en la fábrica de zapatos, y quizás también explica en parte el desprecio que expresa siempre por el hombre de negocios, al que describe como a un autómata cruel y desamorado.

Por otra parte se refleja la filosofía del autor que estaba leyendo Tom. La adoración de Williams por el amante y su desprecio por el hombre de negocios, su análisis detallado del individuo vital en contraste con el sintético prototipo del hombre consagrado a la industria —un ser impotente desde el punto de vista sexual y casi alegórico de la muerte— recuerda las caracterizaciones de D. H. Lawrence en *Lady Chatterley's Lover (El amante de Lady Chatterley)*. Mellors, si bien no es más que el hijo de un minero, es sin embargo un hombre vivo y apasionado, un ser humano integral. Simboliza la fuente de la vida, del vigor y la ternura, y es un personaje que se repite en Lawrence.

Por el contrario, el novelista describe con tono despectivo a Clifford Chatterley, reducido a la impotencia física por una lesión de guerra, un intelectual estéril, atendido por su enfermera que es una especie de sustituto materno. Clifford Chatterley pertenece a una galería de individuos dedicados a los negocios y el poder antes que al placer, individuos éstos cuyas existencias representan el éxito en la industria pero el fracaso en la cama. Son personificaciones del desdén de Lawrence, caricaturas de una idea antes que personajes bien delineados. En Williams se encuentra el mismo contraste entre la caracterización plena y la fijación de un tipo.

Tom Wingfield no pertenece a ninguna de estas categorías, sino a la del soñador errabundo con la que se identifica su creador. Atrapado por dos mujeres y por su propia indolencia, es el narrador que ubica la acción en los años 30. Describe a los norteamericanos como seres que marchan a ciegas, bailan, hacen el amor y se sienten ligeramente perturbados por los conflictos laborales en un momento en que los españoles están siendo metódicamente masacrados en Guernica. Es sin duda un alma solitaria, y sus compañeros de trabajo lo ignoran y lo zahieren un poco hasta que Jim O'Connor, el robusto irlandés, fija su atención en él. Se habla bastante acerca de su actividad poética, pero ésta parece ser en verdad una forma de evadirse de una vida muy penosa. Lo que otorga cierta dimensión a Tom no es ni su poesía ni su enfoque del mundo sino la paciencia que tiene con su madre y la delicadeza y el hondo afecto con que trata a su hermana, Laura. Está casi tan frustrado como ellas. Lo echan del empleo por escribir poemas en horas de trabajo, y parte, como lo hizo su padre, en busca de salvación. Pero en cada ciudad hay algo que le trae el recuerdo de su hermana. "¡Oh, Laura, Laura, traté de dejarte atrás, pero soy más fiel de lo que me propuse ser! Echo mano a un cigarrillo, cruzo la calle, entro al cine o a un bar, pido un trago, le hablo al desconocido más próximo... ¡hago todo lo posible para borrar tu recuerdo!"

El trabajo en la fábrica de zapatos, la labor poé-

tica, los barrios donde se vive con estrechez y la relación muy ligada con la hermana, son otros tantos ecos de la experiencia personal de Williams.[3] Quizás estos toques autobiográficos explican su propia identificación con el protagonista. Como poeta-narrador que se complace en hablar con símbolos, controla las escenas a pesar de que habitualmente éstas no necesitan de sus explicaciones. A la misma caracterización de Tom se le impone un simbolismo bastante refinado, del género que Williams asocia con lo "poético" pero que a menudo es tan sencillo o tan presuntuoso que parece una parodia. Por ejemplo, cuando Tom vuelve del cine aproximadamente a las cinco de la mañana, un poco inspirado por el alcohol, la campana de la iglesia da la hora. Según las instrucciones para el director de escena Tom debe agitar una pequeña matraca, y se supone que este acto simboliza el espasmo de un hombre minúsculo en contraste con la dignidad y el poder de Dios... la campana de la iglesia, sin duda.[4]

Cuando Williams afirma que esta obra no es realista, y que en cambio está pensada como una pieza sentimental, evocativa, debe estar refiriéndose a Laura, la hermana enfermizamente tímida, exageradamente delicada, que es tan frágil como los pequeños adornos de cristal y los discos fonográficos que constituyen su evasión. Williams ha volcado sobre Laura no sólo sentimentalismo sino angustia y lágrimas; y ha abrumado a la muchacha con una dosis de triste biografía mucho mayor que la incluida en el cuento breve donde la presentó literariamente por primera vez. La angustia no es necesaria en la obra de teatro.[5] Pero el hecho de que esta prodigalidad no se perciba fácilmente implica un punto a favor de la capacidad de Williams no sólo para escribir algunos de los diálogos más bellos que hayan salido de la pluma de un dramaturgo norteamericano, sino también para crear escenas delicadamente emotivas y personajes fascinantes. Porque no obstante su timidez, sus padecimientos por los roces entre Tom y Amanda, y su reclusión en el mundo de los sueños, Laura despierta una auténtica simpatía. Es la más seductora

entre aquellas que necesitan de cuidado, amor y comprensión. Su encanto y ternura conquistan al público... así como han conquistado a su hermano Tom.

Susceptible a los sentimientos ajenos, Laura intuye que su madre necesita poner un barniz romántico a su propio pasado y por eso se interpone entre la madre y el hijo, y es ella la que sufre por las ásperas disputas que estallan entre estos dos. Williams la ha hecho no sólo sensible y tímida sino también tullida, obligándola a utilizar un soporte ruidoso... una tortura para un ser demasiado consciente de sí mismo. Durante su último semestre en la escuela superior se enferma gravemente, la aplazan en los exámenes finales y no se gradúa. Cuando su madre, desesperada, gasta cincuenta dólares para matricularla en una academia comercial, Laura se siente descompuesta durante la prueba de velocidad en el curso de mecanografía. Pero esa misma madre desprovista de imaginación la obliga a ingresar en un grupo juvenil de la iglesia donde podrá conocer algunos muchachos simpáticos. Como Laura no quiere o no puede hablar, sufre otra humillación. Además, ha estado secretamente enamorada de un compañero de la escuela superior y ha soñado con él durante seis años. Gracias a una extraña coincidencia, éste es el visitante que Tom trae a la casa, acuciado por su madre.

Laura interpreta algunas de sus mejores escenas junto con Jim O'Connor, el visitante, que es para ella un héroe y no un estúpido extrovertido ni un modelo de vulgaridad. Tom lo describe como un adalid de la escuela superior. Se trata evidentemente de uno de esos extrovertidos dinámicos que, gracias a su juventud, su apostura y su entusiasmo, han sido elegidos como los graduados con más posibilidades de éxito. El tiempo y su incapacidad para producir han probado lo contrario. Jim parece representar al norteamericano medio, práctico... un contraste con el más sensible Tom.

La reunión programada por Amanda, que ha comenzado con el pánico de Laura, se convierte en la materialización de su sueño. Después que ella saca el álbum con todos sus recuerdos románticos,

y después que el héroe desilusionado rescata una dosis de la antigua emoción, Jim analiza impetuosamente a Laura —más que cuanto podría haberlo hecho Amanda— y le diagnostica un complejo de inferioridad. Le habla como si se estuviera dirigiendo a su clase pública de oratoria de la escuela nocturna, pensando en sí mismo, yendo al grano, totalmente ajeno a su pequeño auditorio compuesto por una sola muchacha de ojos desorbitados. La incita a olvidar su pierna tullida y el soporte que usa. Nadie lo ha notado jamás, miente. Ella ha agigantado el problema con su imaginación, cuando lo que debiera hacer es olvidarlo y pensarse superior en algún sentido. Jim habla luego con palabras rimbombantes acerca de sus propios planes futuros, se avergüenza un poco de su egotismo, y luego recuerda que en la escuela nocturna le han enseñado que el éxito se asienta sobre el interés en los demás. Mediante estas líneas Williams ha reflejado sencilla y muy eficazmente el carácter de un joven trabajador de cuello blanco, prosaico, ambicioso y muy común.

Laura responde a sus palabras de aliento y le muestra su preciosa colección de cristal. Toma su tesoro más querido, el unicornio de trece años, señala el cuerno único que ostenta sobre la frente, y confiesa que se ha extinguido, pero lo ama porque debe sentirse solo. La figurita de cristal es algo vivo para ella; explica que acepta sin protestar a sus compañeros, los caballos sin cuerno. Evidentemente el unicornio debe simbolizar a Laura, que también es un delicado ser traslúcido, desubicado en el mundo contemporáneo. En esta escena encontramos parte de los mejores diálogos que ha escrito Tennessee Williams.

Laura: ¡Levántalo a la luz, él la adora! ¿Ves cómo la luz brilla a través de él?
Jim: ¡Ya lo creo que brilla!
Laura: No debiera ser parcial, pero es mi favorito.
Jim: ¿Qué se supone que es esto?
Laura: ¿No has visto el cuerno único que tiene sobre la frente?
Jim: ¿Un unicornio, eh?

Laura: ¡Ajá!
Jim: ¿Pero acaso los unicornios no se han extinguido en el mundo moderno?
Laura: ¡Ya lo sé!
Jim: Pobrecito, debe sentirse bastante solo.
Laura (sonriendo): Pues si se siente solo no se queja. Se queda en el estante con algunos caballos que no tienen cuernos y todos parecen entenderse muy bien.

Laura se deja arrastrar por la conversación, pero a Jim lo distrae muy pronto la música que llega desde el otro lado de la callejuela. Galantemente, invita a Laura a bailar. Dan unos pocos pasos, interpretando un torpe vals, y chocan contra la mesita. Se oye un ruido de vidrios. El unicornio se ha roto.

Laura: Ahora se parece a todos los otros caballos.
Jim: Ha perdido su...
Laura: ¡Su cuerno! No importa. Quizá sea una suerte disfrazada de desgracia.
Jim: Nunca me perdonarás. Apuesto a que era tu cristal favorito.
Laura: No tengo cosas demasiado favoritas. No es una tragedia, Pecas. El cristal se rompe tan fácilmente. Por muy cuidadoso que uno sea.

Jim se deja conquistar por el singular encanto de Laura, pero evidentemente está más impresionado por su propia fuerza. Se propone devolverle la confianza en sí misma. Con la misma torpeza con que rompió el unicornio, y ajeno a lo que le está sucediendo a la muchacha, habla de tornarla orgullosa en vez de tímida y ruborosa. La besa y comprende su error, pues al ver su expresión radiante, maravillada, intuye vagamente sus sentimientos. Se mete una pastilla de menta en la boca y explica brutalmente que otra muchacha lo tiene atrapado. Sin comprender que está destruyendo toda la confianza de ella en sí misma, que había apuntalado en forma tan casual, se entrega a su propio egotismo. Habla acerca de lo que el amor ha hecho por él, y del poder de éste, que lo ha convertido en un hombre. Enuncia la teoría de su creador, se-

gún la cual el amor es capaz de trasformar a todo el mundo —el amor romántico, entiéndase bien— y así se convierte en el heraldo de una o dos frases retóricas presuntamente destinadas a otorgar trascendencia cósmica a una escena que no necesita discursos.

Esta escena es una de las mejores que ha escrito Williams. Sin embargo, concluye con una nota alegórica y artificial, de espíritu contradictorio. El dramaturgo mezcla el amor romántico y la religión —como habría de hacerlo tan a menudo en los años posteriores— y también mezcla sus metáforas. Se refiere al rostro de Laura definiéndolo como un altar y habla de cómo se apagan con un soplo las velas sagradas. Luego agrega que el altar de su rostro tiene una expresión desolada. Esto es pose, no poesía. La acción simbólica que sigue es más auténtica. Laura deposita dulcemente el unicornio roto, que ya no es sino un animal común, en la mano del robusto irlandés, y cierra los dedos de éste en torno del que fue su adorno favorito. Jim le pregunta tontamente por qué hace eso. El ha destrozado no sólo su unicornio, sino también su corazón. [6]

En sus notas, Williams hace un comentario un poco condescendiente en el sentido de que puesto que la obra es episódica, puede parecer fragmentaria al auditorio. Agrega impertinentemente que si la estructura básica de la pieza resulta oscura, ello no es por culpa de ésta sino por la falta de atención del público. En su empeño por mantenerlo despierto, propone una serie de telones con letreros que sugieran la idea central de la escena. Comete algunos extraños errores de cálculo. A la escena en la cual Amanda habla de sus diecisiete admiradores, le pondría el título —en francés— del famoso tributo de François Villon a las mujeres hermosas. O a la escena en que Amanda describe, en uno de sus mejores parlamentos, el papel de las solteronas que dependen de sus familias, le pondría una leyenda acerca del mendrugo de la humillación, lo que implicaría una incongruente nota sentimental. O una vez más, cuando Tom ha enunciado el desprecio que le inspiran las revistas femeninas, él

haría proyectar sobre la pantalla una portada seductora, detalle éste que recalcaría lo evidente.[7]

Un director sensato puede reducir o desechar esta tendencia hacia el estilo artificioso y las triquiñuelas teatrales, pero vale la pena mencionar semejantes subterfugios porque los mismos reflejan la incapacidad del dramaturgo para permitir que su historia, narrada con sencillez, se sostenga por sí misma. Joseph Wood Krutch intuyó que Williams tenía una debilidad que podría dañar su obra, y le dio un consejo sabio: "Cada vez que haya escrito una línea que le resulte particularmente agradable, táchela".[8] Pero la mayor parte del diálogo representa la obra de un autor sensible que ha escuchado y captado los matices más sutiles de la conversación. Y aunque el diálogo no es métrico, la pieza devuelve la poesía al teatro. Existe una buena mezcla de imaginación y realismo, y los tonos agudos son más complejos de cuanto parece a primera vista.

Tennessee Williams debiera estar eternamente agradecido al director y los actores que pusieron en escena su primera obra —Eddie Dowling, Laurette Taylor, Julie Haydon, Anthony Ross—, pues fijaron una norma excelente para las producciones posteriores.

III. *A Streetcar Named Desire*

En *A Streetcar Named Desire*,[9] la dama sureña, la última representante de una cultura moribunda, es demasiado delicada para soportar la grosería y la miseria que la rodean. El conflicto entre sus normas y las que se hallan representadas por el trabajador primitivo termina por destruirla. Lo que parece interesar al dramaturgo es este estudio del descenso final a la locura, con todos sus comentarios implícitos acerca de los dos códigos. Empero, es típico de Williams que éste no tome posición, pues idealiza tanto al hombre natural como a la aristócrata decadente.

Blanche Du Bois, la última reliquia de la arruinada plantación sureña "Belle Rêve" ingresa en el barrio Vieux Carré de Nueva Orleans. Su primer parla-

mento parece dar una clave del tema de la obra, o sea que la vida se identifica con la pasión, en tanto que su contraria es la muerte. El nombre auténtico del tranvía proporciona a Williams los símbolos apropiados. A Blanche le han indicado que tome un tranvía llamado Deseo, que trasborde a otro llamado Cementerio y que se apee en los Campos Elíseos..., nomenclatura ésta que mezcla a Freud con la mitología clásica. Se necesita un Tennessee Williams para ubicar a los sensuales niños adultos de Nueva Orleans en las islas griegas de los Seres Felices. En este paraíso de la Costa del Golfo que se levanta entre el río y las vías, y donde el "Blue Piano" del café situado a la vuelta de la esquina simboliza la fácil mezcla de negros y blancos, habita una colonia de matrimonios cuyas vidas retratan la satisfacción sexual, desenfadada y desprovista de inhibiciones.

La entrada de Blanche, quien es delicada como una mariposilla, viste de blanco —todos los descarriados sexuales de Williams visten de blanco inmaculado— y se comporta como si se dispusiera a tomar cócteles o té en el jardín o salón más lujoso, constituye una intromisión incongruente y desconcertante. Esta es su primera visita a su hermana Stella, que está casada con un mecánico polaconorteamericano, Stanley Kowalski. Stella está conforme con su vida vulgar y no la molestan las groserías de sus amigos y vecinos. Pronto resulta obvio el contraste entre las dos hermanas: Stella es la mujer normal, feliz y común; Blanche es la aristócrata refinada, hipersensible y decadente. También se advierte que la llegada de esta hermana mayor, que representa al mundo civilizado y critica severamente las costumbres primitivas del Vieux Carré, amenazará la feliz adecuación matrimonial que existe entre Stella y Stan.

La explicación de la complacencia de Stella y de su descenso voluntario a la caverna reside aparentemente en el encanto sexual del hombre con el que se ha casado. Stan constituye una singular caracterización del héroe primitivo que reviste alguna similitud con el tipo ejemplificado por Mellors en *Lady Chatterley's Lover*, de D. H. Lawrence, tipo

éste que Williams había intentado retratar en el Hadrian de *You Touched Me!* y parcialmente en el Val Xavier de *Battle of Angels*. El éxtasis romántico del dramaturgo contiene un rasgo ansioso, pues se entrega a un himno a la virilidad que compendia la admiración romántica del hombre insignificante por la vigorosa masculinidad del héroe macho. Esta deificación del sexo constituye el pasaje más entusiasta dentro de todo el canon de Tennessee Williams, y es un aserto que muestra dónde tiene puesto el corazón. Stan es el paradigma del placer que un animal disfruta con su cuerpo, una expresión del sexo agresiva, complaciente, poderosa y orgullosa. Williams lo describe así:

La alegría animal de su ser está implícita en todos sus movimientos y actitudes. Desde su más temprana hombría el centro de su vida ha sido el placer con las mujeres, el placer que da y toma, no con débil indulgencia, subordinándose, sino con la potencia y el orgullo de un gallo ricamente emplumado en medio de las gallinas. De este núcleo completo y satisfactorio parten todos los canales auxiliares de su vida, tales como su cordialidad con los hombres, su estima por el humor grosero, su pasión por la buena bebida, la comida y el juego, su auto, su radio, todo lo que le pertenece, lo que luce su emblema de ostentoso semental. Mide a las mujeres con una mirada, mientras desfilan por su mente sensaciones sexuales, imágenes crudas que deciden la forma en que les sonríe.

El choque entre Blanche y Stan es inevitable, porque representan dos enfoques antagónicos de la vida. Sin embargo, la pieza no consiste en un conflicto simple, tajante, entre dos fuerzas igualmente poderosas, sino en un estudio sutil y a veces bastante confuso de caracteres. Rica en sonidos agudos, la obra está cargada a veces de intenciones implícitas antes que expresadas, encierra momentos de grandeza, pero esto no basta para hacerla magna porque el dramaturgo no tenía una idea clara acerca de lo que estaba tratando de expresar. La caracterización complicada y bastante contradictoria de Blanche, la tendencia a no seguir a fondo y dramatizar el conflicto, y la incapacidad

de Williams para resistir la tentación de escribir "algo insólito" en lugar de extraer el mayor sentido de sus elementos, son otros tantos factores que reflejan la debilidad con que el autor maneja el material.

El primer choque entre Blanche y Stanley gira en torno de la pérdida de la plantación que él soñaba poseer.[10] Stanley sospecha que su cuñada ha dilapidado la propiedad. Saca del baúl, que impone su presencia en la cocina, prendas y joyas llamativas que él cree costosas. Cuando toma un fajo de papeles el desprecio de Blanche es instantáneo y le dice que el contacto de sus manos los contamina. Da la primera clave de su angustia personal cuando los identifica como poemas de un esposo muerto al que ella lastimó tan cruelmente como Stan podría lastimarla a ella. Dice que está protegida porque ya no es joven y vulnerable. Sugiere vagamente que la propiedad se perdió como consecuencia de una ejecución hipotecaria. Narra la historia de familia que forma parte de su tradición. Con un lenguaje muy exagerado —a Williams le encantan estas exageraciones— cuenta cómo la plantación fue devorada por abuelos y tíos y un padre y hermanos despilfarradores que en el curso de los años hipotecaron la tierra para pagar sus "fornicaciones épicas". El juego sensual con que Stella ha iniciado esta escena despierta las sospechas de Stan acerca de su cuñada y le brinda una clave temprana sobre su método de venganza. La forma en que ella salta de un tema o de un sentimiento a otro, para retornar sin embargo siempre a sus delirios acerca de sí misma, sugiere hasta qué punto su mente es inestable.

El choque siguiente se produce cuando Stella y Blanche regresan aproximadamente a las dos y media de la madrugada para interrumpir la partida de póker de los hombres. En las escenas en que aparecen Stan y sus compañeros de juego las caracterizaciones son vívidas, el diálogo constituye una imitación brillante de la jerga de las personas de educación elemental y el manejo de la acción es excelente. Williams hace un comentario interesante acerca de la primera versión de esta obra:

"En Chapala me consagré durante un tiempo a escribir una pieza llamada *The Poker Night*, que más tarde se convirtió en *A Streetcar Named Desire*".[11] Si la tercera escena fue el comienzo de la obra, entonces el tema de la dama sureña debió de ser un agregado posterior. La descripción de la partida de póker, inspirada en un cuadro de Van Gogh que representa una sala de billares, constituye un buen ejemplo de la forma en que Williams utiliza los contrastes de color para obtener el efecto dramático. La escena recuerda ciertos conceptos que atribuyó a D. H. Lawrence en *I Rise in Flame, Cried the Phoenix*. Allí, el escritor inglés reclamaba para el autor el derecho a expresarse con matices violentos. Pero aunque Williams destaca especialmente que los colores son aquellos crudos del espectro infantil, sus personajes son hombres recios y en su plenitud física... hombres tan poderosos como los colores primarios. Como si actuara así impulsado por la costumbre, Williams une la inocencia infantil con la proeza sexual. La confusión de la obra emana parcialmente no sólo de su radiante y ávida admiración por Stan y sus amigos y por su capacidad para disfrutar del placer físico ilimitado, sino también del apoyo sentimental y la simpatía que reserva a Blanche, quien degenera lamentablemente con la misma índole de desenfreno físico.

En la escena de la partida de póker son varios los elementos que se introducen en el inevitable conflicto entre Blanche y Stan. Blanche identifica a Mitch como al jugador aparentemente respetable y lo detiene cuando se encamina al "Cuarto de los Niños", como lo llama ella. Blanche le habla con tono patético de su gran pena, de su necesidad de ocultar la desagradable verdad —con un toque simbólico muy propio de Williams, ella le pide que cubra una lamparita desnuda con una linterna china de papel— y de los problemas estéticos de una maestra de inglés que trabaja con "chiquillas y Romeos de heladería". Cuando enciende la radio para invitar a Mitch a bailar, Stan tiene una crisis de furia alcohólica, toma el aparato y lo arroja por la ventana. Golpea brutalmente a su esposa,

Stella, quien trata de despedir a los hombres rumbo a sus casas. En el curso de la riña que sigue a continuación, las mujeres huyen y los jugadores de póker tratan de serenar a su violento compañero. Al descubrir que su esposa se ha ido, Stan echa la cabeza hacia atrás y aúlla como un perro, gritando su nombre. Cuando ella vuelve pacíficamente, con lágrimas en los ojos, corren el uno hacia el otro, gimiendo como animales. El cae de rodillas, oprime la cara contra su vientre delicadamente torneado y ella lo levanta con ternura. Stanley la alza en brazos y la lleva al interior del departamento oscuro. Este cuadro de arrobamiento conyugal, que sigue tan estrechamente a la escena de brutalidad alcohólica, aturde por un momento a Blanche. Sin embargo, ella no tarda en concentrar su atención en Mitch, el único hombre libre capaz de ofrecerle la dulzura que ella necesita.

A la mañana siguiente, Stella se siente tranquila y feliz. Williams compara la serenidad de su rostro con la hipnótica paz interior que se refleja en las imágenes de los ídolos orientales... forma ésta muy fantasiosa de glorificar el embarazo. Recuerda su sistema habitual de identificar la cohabitación sexual con los ritos religiosos. Stella le explica a Blanche que la pelea no fue verdaderamente grave y le asegura a su hermana que no está metida en nada de lo que desee salir. Sin embargo, Blanche, que vive aferrada a sus quimeras, afirma que telefoneará a un antiguo enamorado, Shep Huntleigh, quien ahora es un rico petrolero y está casado, y le pedirá que las ayude a escapar. Blanche procura hacerle entender hasta qué punto se ha hundido en su matrimonio y, ajena al hecho de que Stan la está escuchando, lo define tal como lo ve. Desahoga su desprecio por un hombre que come, se mueve y habla como un animal... lo cual implica un interesante contraste con la apología en la cual Williams presentaba a Stan como un macho maravilloso. Blanche lo describe como un ser infrahumano, un mono, un sobreviviente de la edad de piedra que trae a casa carne cruda para su hembra, una reversión después de milenios de vida civilizada. Le implora melodramáticamente a su her-

mana que no vuelva a los brutos, pero Stella, que tiene una opinión muy distinta acerca de Stan, hace caso omiso del ruego.[12]

Stan se toma el desquite por esta ristra de insultos cuando empieza a acosar a Blanche con preguntas veladas respecto de un hombre llamado Shaw, el hotel "Flamingo" y la ciudad de Laurel. Es obvio que Stan ha puesto el dedo en la llaga, porque más tarde Blanche se explica ante su hermana con verdades a medias. Su parlamento sentimental presagia la espeluznante confesión reservada para más tarde.[13] Argumenta que las personas frágiles deben buscar el amparo de las duras, deben desempeñar un papel seductor, ser tiernas, recurrir a la magia... para pagar el alojamiento de una noche. Cuenta que ha vivido corriendo de un refugio a otro para huir de la tormenta, y que sólo el amor de los hombres ha podido dotar de sentido a su existencia. Para Stella, que tiene un enfoque franco y simple del sexo, ésta es una historia morbosa.

No obstante su bonita explicación, Blanche intuye que cada vez se la acoge con menos cordialidad y que su última salvación consiste en casarse con Mitch. Blanche —que flirteó tan indecentemente con Stan; que se exhibió ante los jugadores de póker; que comparó a un joven que juntaba diarios con un príncipe árabe y lo besó suavemente en la boca— se muestra tan recatada y tímida ante Mitch como si tuviese dieciséis años y fuera pura. Al mismo tiempo la dama sureña monta la escena como para una seducción, y quizás éste es el sistema que Williams emplea para indicar que ella se encuentra ligeramente confundida. Entonces, un comentario casual de Mitch sobre la soledad —en las piezas de Tennessee Williams parecería haber más soledad que en todas las multitudes solitarias de los Estados Unidos— le arranca una confesión sobre su temprano matrimonio.

En torno del muchacho con que se casó flotaba algo que lo hacía distinto: su ternura, su dulzura nada masculina, su nerviosidad, si bien no tenía aspecto afeminado. Más tarde Blanche comprobó que él había acudido a ella en busca de ayuda, pero entonces no lo comprendió. Al describirlo dice que

él luchaba contra una ciénaga y que ella se estaba hundiendo al mismo tiempo. Luego descubrió a su marido con un hombre mayor, en una situación inconfundible. Allan, afectado por su expresión de repugnancia, se suicidó. Blanche, ansiosa por tener un hogar, vierte esta confesión mientras se halla borracha y medio aturdida. La narración está acompañada por ruidos asociados con la tragedia —un silbato de locomotora y música de polca— y sugiere su estado psicológico presente. Mitch la toma entre sus brazos y ella exclama: "A veces... hay Dios... ¡tan rápidamente!" [14]

En una tarde de setiembre, Stan vuelve armado con elementos para vengarse de su cuñada que lo calificó de infrahumano. Le informa a Stella que Blanche no es el pudoroso lirio blanco que simula ser sino una embustera; que era tan famosa en el "Flamingo Hotel" que la obligaron a entregar su llave; que la expulsaron de la escuela donde trabajaba porque se enredó con un muchacho de diecisiete años. También le dice a Stella que ha comunicado sus descubrimientos a Mitch, que fue su compañero en el ejército y es su mejor amigo, y que le ha comprado a Blanche un boleto de regreso en ómnibus... para Laurel. Stella se resiste a aceptar esta información, pues recuerda a la hermana mayor que conoció cuando niña. Parecería que Williams desperdició una escena dramática por naturaleza cuando no hizo que Stan enfrentara directamente a Blanche con las mentiras que ella había contado. Esta es la culminación de su venganza y la razón que necesitaba para librar a su hogar de esta visitante indeseable. La escena podría haber precipitado lógicamente la locura, que ya se vislumbra en el último cuadro.

Consciente de que la catástrofe se cierne sobre ella, Blanche le dice al colérico Mitch cuánto lo necesita, y su estado mental crítico se refleja en la música de polca. En otro parlamento, ella confiesa toda la horrible historia de su degradación: sus intimidades con desconocidos después de la muerte de su esposo poeta, el enredo con el muchacho de diecisiete años, y su expulsión de la escuela. Explica que necesita a Mitch como un refugio

contra el mundo. Le comunica las interminables relaciones que ha tenido con moribundos. Luego agrega otro capítulo hediondo de su biografía: no lejos de la plantación había un campamento del ejército. Los sábados por la noche los soldados volvían borrachos de la ciudad, se tambaleaban por su parque, gritaban su nombre y ella salía para responder a sus llamados. Más tarde, el camión recogía a los muchachos y los llevaba al cuartel. Ni siquiera con un gran esfuerzo de la imaginación es posible relacionar esta historia autobiográfica con Blanche Du Bois, tan delicada, semejante a una mariposilla y mentalmente desequilibrada.

Mary McCarthy escribió que, en su caracterización de Blanche, Williams "se aferra a la mentira recamada". "Pero, el señor Williams necesita condimentar el material frágil y viscoso de este personaje con toda clase de ornamentos. No basta con que sea borracha (lo que es en sí mismo plausible); también debe ser una libertina notoria que ha sido expulsada de una pequeña ciudad como una prostituta, lo que es absolutamente inconcebible en el caso de una mujer para la que el convencionalismo implica el fin de la existencia." A su "interesante biografía", que la señorita McCarthy encuentra increíble, se agrega que "debe ser un símbolo del arte y la belleza, esta pobre criatura endeble, para quien la verdad es mortal, que odia con aversión patológica el contacto de la experiencia... a ella, que jamás ha dicho una palabra sincera en su vida se la autoriza, y en verdad se la alienta, a presentar su vida al auditorio como una decisión vocacional, una elección artística de lo bello, un acto de coraje supremo, la opción por el arduo sendero". [15]

Mitch es tan ingenuo como el otro visitante, Jim O'Connor. Habla de su fuerte traspiración y de su lucha contra el abdomen fofo, pero ostenta un código de honor y un apocamiento ante las mujeres que lo hacen sentirse un poco amedrentado ante la aparentemente aristocrática Blanche. Cuando descubre lo que ella es en realidad, no se siente tan espantado como herido... la magnitud de su degeneración no parece haber destruido el amor que ella le inspira. Sin embargo, le reprocha que no sea

suficientemente pura para presentarla a su madre. En su papel de muchacho tímido convertido en libertino intenta seducir a la recatada prostituta, quien, para obligarlo a salir de prisa, grita: "¡Fuego!" Es posible que el verdadero interés de Williams por esta escena haya residido en los elementos simbólicos, decorativos: una mejicana ciega que ofrece flores de hojalata como las que se exhiben en los funerales y que pregona en español sus flores para los muertos. Los gritos lúgubres de la vieja son el telón de fondo contra el cual Blanche machaca que en realidad ella nunca ha mentido. Su herencia ha sido la muerte, todas las manifestaciones asquerosas y chocantes de los moribundos que ella ha enfrentado sola. Lo opuesto a la muerte, dice, es el deseo. R. Asselineau cuenta que mientras escribía *Streetcar*, Williams creyó estar enfermo de cáncer y que fue la sana amistad de Carson McCullers la que lo ayudó a recuperarse de esta morbosa idea. Dice que, por consiguiente, no es extraño que la pieza esté tan impregnada por las ideas de muerte.[16]

Stan vuelve del hospital para encontrar a una Blanche muy confundida, ataviada con un vestido de noche arrugado, de raso blanco, y con gastadas chinelas de color plateado, y luciendo sobre la cabeza una diadema de chafalonía. En medio de su excitación alcohólica cuenta un crucero por el Caribe con su antiguo pretendiente que ahora es millonario. Representa el papel de la aristócrata, la mujer inteligente, refinada y espiritual, y califica a Stan y Mitch de cerdos. Encolerizado por su vanidad y sus pretensiones, Stan le contesta llanamente que son todas mentiras, ínfulas y simulaciones. Le dice que enfrente los hechos, que se mire a sí misma con su atavío de trapera, y que recuerde que puede creerse una reina, pero que ha estado embuchando su licor. Este discurso presenta un interesante contraste entre el realista frío que ve el polvo y el perfume y las linternas de papel colgadas sobre la lamparita como lo que son y la soñadora romántica que vive en el mundo de su fantasía.

El resto de la escena consiste en un paroxismo

febril. Blanche, como un animal acorralado, llama desesperada e inútilmente a la compañía de teléfonos. El estado de la mente de Blanche se sugiere en el plano visual con los espeluznantes reflejos y las sombras grotescas y amenazantes que aparecen sobre las paredes, y la tensión se intensifica con ruidos que llegan desde el foro y que simbolizan inhumanos gritos selváticos. La pantomima que se desarrolla fuera del escenario aumenta la conmoción. A través de la pared trasparente se ve la imagen de un forcejeto entre una prostituta y un borracho, escena ésta interrumpida por el silbato de un policía.

Stan sale de la alcoba vestido con el pijama de seda de su boda, le sonríe intencionadamente y la arrincona. Ella intenta huir. En el fondo el piano empieza a sonar dulcemente y su ritmo se acelera hasta convertirse en el rugido de una locomotora que avanza... lo que quizás implica un simbolismo erótico, pero es una buena triquiñuela teatral. Stan avanza sigilosamente hacia ella. Por fin, Blanche rompe frenéticamente una botella y lo amenaza con frotarle la parte cortante contra la cara. Stan se abalanza sobre ella y le toma la muñeca. Luego vienen las líneas finales de la escena, magníficamente cargadas: "¡Pantera, pantera! ¡Suelte ese pedazo de botella! ¡Suéltelo! ¡Tenemos esta cita desde el primer día! *(Ella gime. El pedazo de botella cae. Blanche se desploma sobre sus rodillas. El alza la figura inerte y la lleva a la cama. La cálida trompeta y el tambor del «Four Deuces» suenan estrepitosamente.)*" Quizás esta es la culminación de la "venganza" de Stan o sólo un paso en el derrumbe de Blanche hacia la locura, o quizás se trata del desenlace necesario de muchas escenas provocativas que ha interpretado Blanche, sugiriendo una equivalencia del antiguo clisé dramático de la violación largamente postergada. Hay una sola cosa segura. Esta escena utiliza brillantemente los viejos artificios teatrales. Tiene la calidad de un gran final, con fuertes bronces y percusión total. Además, tiene esa inconfundible, lucrativa, tensa y emocional seducción taquillera.

En la última escena, que se desarrolla varias se-

manas más tarde, Blanche, que ahora está evidentemente desequilibrada, se viste para la partida como si fuera a cenar con Shep Huntleigh. Comprende en seguida que el médico no es el hombre de Dallas, pero cuando él le habla dulcemente y le sonríe, se trasforma en otro pretendiente, y Blanche se deja conquistar. Los reflejos siniestros desaparecen, las voces inhumanas callan. Ella sale tranquilamente, aferrada a su brazo: "Quienquiera que sea usted... yo he dependido siempre de la bondad de los extraños". Quebrantada por la incursión en el Vieux Carré y por sus brutales realidades, Blanche se evade totalmente a su propio mundo loco... e irónicamente lo hace como una aristócrata.[17]

Blanche se parece en muchos sentidos a Amanda: por sus pretensiones de nobleza, su leyenda acerca de los antiguos pretendientes y su hábito de mentirse a sí misma y mentirles a los demás. Pero también, como en el caso de Laura, Williams se ha preocupado excesivamente por explicar su lamentable situación. Demasiados factores han contribuido a su demencia. Sus frecuentes referencias a la responsabilidad junto al lecho de muerte, su matrimonio juvenil con un poeta homosexual, el temor a la pobreza y la soledad, su necesidad frustrada de amor y compañía, podrían explicar su condición. Mas, al mismo tiempo, las tendencias ninfomaníacas que parece haber heredado, la atención casi patológica que dedica a su cuerpo, sus remilgos de virtud, su exhibicionismo al menor pretexto, y su avidez por contar su escalofriante historia, son otros tantos elementos constitutivos de un cuadro teatral y deliberadamente efectista. Como si esto no fuera suficiente, es la última aristócrata del orden antiguo, una intelectual a su manera, una especie de poetisa por naturaleza y un fácil blanco para los insensibles. Como lo ha insinuado Mary McCarthy, no es extraño que las intenciones del dramaturgo resulten confusas.

Las reacciones radicalmente antagónicas que despertó esta obra pueden servirnos muy bien para ilustrar la polémica que ha bullido en torno de Tennessee Williams. Los críticos teatrales reconocieron un talento singular y quedaron intrigados

por la proyección y complejidad de la pieza, pero se sintieron turbados por sus ambigüedades y pretensiones. En su comentario sobre la producción teatral, Brooks Atkinson definió la obra como "casi insoportablemente trágica". Informó que el público se retiró "profundamente conmovido... Pues pasó la velada sentado en presencia de la verdad, y ésta es una experiencia extraña y maravillosa". Sin declarar en forma categórica que Blanche estaba más próxima al teatro que a la vida, dijo amablemente: "Puesto que ha sido creada sobre el escenario como un personaje definido, nunca se podrán repetir experiencias idénticas a la suya. Ella y la obra tejida a su alrededor son únicas".[18] Joseph Wood Krutch afirmó que, no obstante el estilo efectista de la pieza, "la sensibilidad del autor continúa siendo sutil y delicada y tiene una asombrosa conciencia de los matices aun en aquellas situaciones en que éstos parecen inevitablemente eclipsados por la violencia". Opinaba además que los argumentos de Williams "lo facultan para comunicar emociones que tienen un significado especial, personal", de modo que se puede dar por sobrentendido que "sus piezas se reconocerán inmediatamente por sus temas familiares y por una sensibilidad tan singular como la de un poeta lírico".[19]

A Streetcar Named Desire ganó dos grandes premios y se convirtió en un excelente negocio. Los dos años que permaneció en cartel en Broadway, y los casi tres millones y medio de espectadores norteamericanos que asistieron a las exhibiciones de compañías viajeras —así como las salas atestadas en Londres, Roma, Estocolmo, Copenhague y la ciudad de México—, aportan sólidas pruebas de que Tennessee Williams es capaz de llegar a un público vasto y heterogéneo. Dicha obra se convirtió en una de las piezas más famosas del repertorio norteamericano de mediados del siglo XX, en parte por su originalidad, pero también por las acaloradas discusiones que provocó en torno de la moral y el arte.

IV. *Summer and Smoke*

Williams monta su "poema tonal" en un escenario que recuerda los muros e interiores fragmentarios de un cuadro de de Chirico, y subraya el tema de *Summer and Smoke* [20] con dos elementos simbólicos: en la plaza pública, un ángel de piedra con las alas levantadas y las manos juntas para formar una copa de la cual fluye el agua; y, en el consultorio del médico, un cuadro anatómico. Estas son alegorías exteriores de un conflicto interior entre el alma y el cuerpo, el espíritu y la carne; y, a su vez, estos símbolos están representados no sólo por la dama sureña Alma Winemiller, una adicta demasiado fiel a las negaciones puritanas e hija de un pastor episcopal, sino también por un joven médico viril, John Buchanan, hijo. La acción se desarrolla en los años anteriores a 1916.

Alma es una delicada sabelotodo que tiene la responsabilidad de atender a una madre gruñona, sin esperar por ello ninguna gratitud, y de ayudar a su padre, un pastor que se aferra a la tradición puritana. Ella tiene artificios de refinamiento tales como una ancha "A" al estilo de Oxford en la pronunciación, un nerviosismo poco natural cuando canta, y la costumbre de caer en afectaciones retóricas. Por encima de todo, es una dama. Al describirla, Williams le atribuye actitudes y amaneramientos exagerados pero graciosos. Es una dama que armonizaría mejor con la Francia del siglo XVIII que con el Misisipí del siglo XX, donde se la podría acusar de snobismo y rebuscamiento.

Una parte de su histeria proviene de su amor frustrado por el joven doctor John Buchanan, a quien parece inspirar respeto pero no otra cosa. Ella lo critica por sus excesos sensuales y su falta de hondura espiritual. Con presunción más bien literaria compara un género de placer más noble que el buscado por él con una catedral gótica. Reflejando el contenido de su propia alma, simbolizada en su nombre, ella expresa la idea de que el hombre aspira continuamente a fines más elevados, que trascienden los límites de la existencia humana. Este sincero enunciado del anhelo de perfección

que mueve al hombre, tema que ronda alrededor de varias piezas de Williams, parece constituir el rasgo esencial del carácter de Alma Winemiller. Después de expresarse así le pregunta ávidamente a John si no desea a una dama por esposa y madre de sus hijos, pero él tiene ideas distintas acerca de la felicidad conyugal.

John Buchanan, otro bello ejemplar físico que Williams define como una figura prometeica en una ciudad sureña estancada, conserva su frescura heroica a pesar de su disipación. Divertido y hastiado por las insinuaciones bastante circunspectas y tímidas de Alma, prefiere a Rosa Gonzales, la hija de un mexicano propietario del Moon Lake Casino. Rosa, un personaje original de Williams, trae consigo una atmósfera enigmática como un viento de los palmitos y usa atavíos llamativos, plumas y joyas relucientes. Es una figura pintoresca que podría ser mexicana... o negra, si el autor se hubiera atrevido. Cuando John protesta porque su amante morena nunca puede hacer el amor sin arañar o morder, ella explica que está tratando de "retenerlo", que necesita elevarse del mundo sórdido en que se crió.

Rosa narra la historia de su vida en una casa de un solo cuarto y piso mugriento y recuerda a las cinco personas, los tres gansos y el gallo de riña que se hacinaban en ella. La descripción de las proezas amorosas de su padre, recitada con acompañamiento de guitarra, pertenece a la categoría de las anécdotas que Williams podría haber contado en sus reuniones de Greenwich Village antes de conquistar un público más nutrido. El relato no agrega nada a la obra.

Arrastrada por su deseo de impedir que John se comprometa irreparablemente con la coqueta mexicana, Alma se entremete y, en un episodio hasta cierto punto ilógico, provoca la muerte del padre de John. La continua discusión entre John y Alma sobre la vida espiritual y física culmina en una lección de anatomía, un pasaje bastante torpe intercalado en una obra cuyo diálogo es a veces deliciosamente fluido y natural. John defiende su interés por el aspecto físico de la vida: "¡Ahora

escucha la lección de anatomía! ¡Este estrato superior es el cerebro que está ávido de algo llamado verdad y no consigue mucho pero continúa hambriento! Esta parte intermedia es el estómago que está ávido de alimentos. Esta parte de abajo es el sexo que está ávido de amor porque a veces se siente solo. Yo he alimentado a los tres, en la medida en que he podido o he querido hacerlo... Tú no has alimentado a ninguno, no les has dado nada. Bah... quizás un poco al estómago... con algo aguachento. Pero en cuanto a amor o verdad, ¡no les has dado, nada más que... nada más que ideas preconcebidas, poses, afectaciones! *(La suelta.)* Ahora puedes irte. La lección de anatomía ha terminado". Cuando John confiesa más tarde que nunca podría haberla poseído,[21] Alma descubre cuál ha sido el sentimiento que le inspiró: "Le temo a tu alma más que tú a mi cuerpo. Habrías estado tan a salvo como el ángel de la fuente... porque yo no me habría sentido lo bastante *decente* para tocarte".

Como consecuencia de otro giro ilógico, después del asesinato de su padre, John vuelve súbitamente a la medicina y resuelve el problema de investigación de aquél. Con una única frase liquida la fiebre y se cubre de gloria. Hay una nueva inversión brusca —un cambio que afecta toda la estructura de la pieza pero que apenas es sugerido— y Alma y John intercambian sus papeles y ella se convierte en la defensora de la vida física y él en el campeón de la espiritual. Se trata de una conversión insólita y violenta que no está ni motivada ni explicada por la acción. Sólo se habla de ella en términos bastante artificiales, alegóricos. John comenta sus encuentros esporádicos y dice que cada uno buscaba en el otro ese algo que necesitaba, sin que ninguno supiera con exactitud de qué se trataba. En un acto simbólico enciende un fósforo y ambos lo contemplan con perpleja comprensión. Este simple hecho inspira parlamentos que expresan lo que podría ser la médula de la obra. Se trata de la índole de diálogo que es necesario expandir, subrayando y repitiendo la idea.

John: Tú no podrías nombrarlo y yo no podría reconocerlo. Pensé que sólo era un hielo puritano que brillaba como una llama. Pero ahora creo que *era efectivamente* una llama, que confundí con hielo. Aún no lo entiendo pero sé que estaba allí, así como sé que tus ojos y tu voz son las dos cosas más bellas que he conocido en mi vida... y también las más cálidas, aunque no parecen implantadas de modo alguno en tu cuerpo...

Alma: Hablas como si mi cuerpo hubiera dejado de existir para tí, John, a pesar de que acabas de tomarme el pulso. ¡Sí, eso es! Intentaste evitarlo, pero me lo dijiste claramente. Los papeles se han invertido, ¡sí, los papeles se han invertido a fondo! ¡Tú has aceptado mi manera de pensar y yo la tuya como dos personas que se visitan al mismo tiempo y cada una de ellas descubre que la otra ha salido, y la puerta está cerrada y nadie responde al llamado! *(Ríe.)* Vine para decirte que ya no me parece tan importante que seas un caballero, pero tú me informas que debo continuar siendo una dama. *(Ríe con cierta vehemencia.)* ¡Los papeles se han invertido a fondo!

Empero, la forma en que este concepto se trasforma en acción no hace justicia ni a la idea ni a los personajes. No obstante ello, Brooks Atkinson, quien percibió en esta pieza otra variación de un tema conocido, escribió que la indagación del carácter es nuevamente muy perceptiva. Destacó que la obra tenía un contenido leve y estaba escrita en escenas cortas, para pocos personajes. Atkinson definió a Williams como "un escritor de gracia y soberbio manejo de las alusiones" que se preocupa más por el eco de las ideas que por su significado.[22] Quizás este es el motivo por el cual la pieza no soporta el análisis. Por ejemplo, la obra concluye con una nota improbable y grotesca cuando John se casa con Nellie, la muchacha que no necesita una lección de anatomía, y Alma se enreda con un viajante de comercio que encuentra junto a la fuente de piedra... iniciando así, aparentemente, la primera de sus aventuras de alcoba. Alma ha rechazado la pureza y el definamiento que mantenían alejados a John. Puesto que la carne es más fuerte que el espíritu, parece totalmente con-

vertida por la lección de anatomía. Si hemos de tomar en serio los asertos previos acerca de que el hombre tiende hacia las estrellas, este brusco giro final resulta más próximo al teatro que a la vida.

Hay varios personajes menores sorprendentes: la señora Winemiller, senil y egoísta, con una pasión infantil por los sombreros elegantes y los cucuruchos de helado; el reverendo Winemiller, acosado por su esposa pueril y por una hija que no logra entender; Roger Doremus, el pretendiente afeminado de Alma que participa en la tertulia literaria de las seudointelectuales; la señora Bassett, una vecina entremetida y gazmoña que obliga a Alma a denunciar la conducta disipada de John; Nellie, la risueña adolescente cuya madre es famosa en la ciudad; y algunas figuras casuales como el borracho Gonzales, injertado para despachar al viejo médico... y salvar así la trama.

Es evidente que el autor desenterró a *Summer and Smoke* de su baúl después del éxito de *The Glass Menagerie* y *A Streetcar Named Desire*. Harold Clurman observó que "los detalles naturalistas de los retratos de *Streetcar* son tan correctos que el público los acepta y los paladea en sus propios términos, estén de acuerdo o no con la intención ideológica del autor, la cual, para empezar, es intuitiva antes que analítica. En *Summer and Smoke* se dedica tanto tiempo a una presentación concienzuda del tema que Williams pierde el sentido específico de su gente".[23] Joseph Wood Krutch describió la pieza como "más parecida a la fábula o alegoría", y a los personajes como "un poco más sugestivos que los protagonistas de alguna antigua obra moralizadora".[24] El autor se deja distraer a menudo de su tema central, ya sea por escenas que hacen pasar el tiempo, o por hechos ajenos a la cuestión, o por símbolos que a veces son un poco obvios. Por ejemplo, el club literario para damas se lleva un tiempo precioso. En la escena en que John trata de descubrir el problema de Alma, escena ésta que hace demasiado hincapié en los botones de una blusa, se esfuma la intención

capital. Una pieza como ésta, que está destinada sin duda al mercado de Broadway y que implica necesariamente una puesta en escena costosa, llama la atención hacia la vergonzosa y trágica ausencia de pequeños teatros donde un dramaturgo pueda escribir honestamente... y sobrevivir.

CAPITULO IV

LAS SUREÑAS SENSUALES

I. *Sin inhibiciones*

Otra serie de obras se ocupa de un tipo muy distinto de mujer sureña. A diferencia de la dama frustrada y un poco exageradamente refinada de la aristocracia decadente, esta es una mujer palpitante, sin inhibiciones, que parece representar la certidumbre de que el amor físico es el principal motivo de la vida. Serafina della Rose y su hija en *The Rose Tattoo,* Margaret en *Cat on a Hot Tin Roof* y Baby Doll, en la película cinematográfica del mismo nombre, pertenecen a este grupo. Se plantea el tajante problema de resolver si esta muchacha pertenece realmente al sur o, si al igual que los héroes primitivos y seductores, es la contraparte femenina del macho sexualmente satisfecho de D. H. Lawrence. Hay una cosa segura, quizás en parte por la naturaleza de estas mujeres: en cada una de dichas piezas la línea de acción principal conduce directamente a la ancha cama de matrimonio. No hay normas artificiales capaces de frustrar este designio, pues ninguna de estas mujeres ha sido esterilizada por el decoro anacrónico de una cultura victoriana ni por las restricciones paralizantes del puritanismo sureño. Cada una de estas sanas mujeres parece saber intintivamente que el sexo es la única expresión válida de la existencia y, sin haber leído a Sigmund Freud, comprende perfectamente que lo opuesto a la pasión es la muerte.

Estas diosas sureñas del amor tienen mucho en común con la hermana de Blanche, Stella Du Bois, de *Streetcar,* quien sobrevivió a las numerosas muertes de "Belle Rêve" para casarse con el vociferante Stan Kowalski. Aunque él le pega cuando está borracho, evidentemente su forma de hacer el amor es un bálsamo delicioso para sus magulladuras. Está embarazada, es dichosa, sabe perdonar y está en paz con el mundo. En *Summer and Smoke* Nellie Ewell, quien se salvó de recibir una educación epis-

copal en su infancia y, además de ser hija de una madre alegre, es ella misma una adolescente "natural" del mismo tipo, también forma pareja con el héroe seductor, John Buchanan. En la misma obra, Rosa Gonzales, la hija romántica y llamativa del propietario del casino mexicano, satisface al joven médico antes que éste se "espiritualice", y parece representar la misma tesis... con la diferencia de que ha conquistado categoría profesional. En el divertido cuento corto "The Yellow Bird", una tal Alma Tutwiler limpia la frustración de su patrimonio episcopal y consagra su vida a los hombres. A diferencia de Blanche Du Bois y Alma Winemiller desecha toda noción de aristocracia, pero, obviamente, al igual que todos los otros personajes de su índole conserva el aspecto inocente de una fresca mañana de primavera.

Aunque Tennessee Williams describe a Serafina della Rose y su hija, en *The Rose Tattoo,* como sicilianas, ambas tienen mucho en común con Stella Du Bois, si bien son mucho más locuaces en lo que concierne a su consagración al amor físico. Maggie, la gata de *Cat on a Hot Tin Roof,* es no sólo locuaz sino también decidida; se trata de una mujer tenaz que forma pareja con un marido frío, indiferente. En la película cinematográfica *Baby Doll,* Baby Doll Meigham es una variante de la rubia tonta de *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton,* pero más atractiva. Constituye la versión alegre que proporciona Williams de la muchacha bien predispuesta pero inculta, que sólo necesita que alguien la despierte... y el dramaturgo interviene complacientemente aportando una variedad de su ya exitoso héroe varonil.

II. *The Rose Tattoo*

En *The Rose Tattoo,*[1] el himno de alabanza al amor físico lo entona una madre siciliana que encuentra tanta belleza en el lecho como en la religión... estribillo este muy familiar para quienes siguen a Williams pero aplicable no sólo a ella misma sino también a su hija. El dramaturgo trasplantó su flamante entusiasmo por Italia y ambientó

su pieza en una aldea de la Costa del Golfo situada entre Nueva Orleáns y Mobile, donde se habían agrupado los sicilianos. Aunque es posible que la madre y la hija hayan sido inspiradas por la estancia de Tennessee Williams en Italia, y no obstante que el papel de Serafina fue escrito pensando en Anna Magnani, estas mujeres constituyen reiteraciones de su idea de la tradición caballeresca... que según el dramaturgo implica la consagración a la carne.

Cuando muere el marido de Serafina della Rose, ésta entra en un período de tres años de desaliñada decadencia. Rechaza los rumores de que su apasionado compañero le había sido infiel, se aisla porque los hombres le inspiran una desconfianza fanática; descubre de pronto que su esposo la había engañado realmente, se acuesta con otro camionero que le recuerda a su difunto compañero, e incapaz de justificar su conducta irregular envía a su apasionada hija a un cuarto de hotel con un marinero.

Esta línea de acción bastante frágil está ornamentada con abundantes toques "románticos", con efectos musicales, y con todos los símbolos eróticos que Williams pudo acumular en una sola obra. El diálogo es bastante hermoso, pero la pieza también contiene una dosis de la retórica habitual y de deplorable vulgaridad adolescente. Hay personajes que aparecen en forma fugaz, cuando se los necesita, y existe una proliferación de procesiones, según parece intercaladas por el autor cada vez que la acción o la "poesía" carecían de impulso o emoción. Nuevamente una buena parte de la obra está estructurada en torno de recuerdos. La vibrante Serafina, cuya imagen de Rosario es un tributo lírico a su virilidad, es contrapuesta a las mujeres enloquecidas por los hombres que se conforman con chiquilines o tipos calvos y panzones. Para regocijo del difunto George Jean Nathan —quien observó que Williams, no obstante toda su preocupación por el sexo, tenía algunas deficiencias en sus conocimientos sobre biología— el dramaturgo hace decir a Serafina que desde el momento de su matrimonio hasta el día en que él falleció nunca perdieron una sola noche de amor. Incluso ha podido llevar la

cuenta: cuatro mil trescientas ochenta noches de amor.

Serafina es "un retrato opulento y lírico de una campesina italiana, pero también es la corporización de un credo, la afirmación del sexo como sentimiento raigal de una existencia plena".[2] Es profundamente religiosa, pero no en la forma en que al cura le gustaría que lo fuera. Ama con pasión a su bella hija, pero también es irracional con ella, y la muerte de su esposo la aflige tanto que se repliega, con el recuerdo que conserva de él, a un mundo particular. Las escenas que describen la pena desconsolada de la viuda, pese a que su difunto esposo no era tal como ella lo creía, constituyen un material serio y son dignas de una interpretación igualmente seria. Williams casi alcanza la hondura y el tono de esta situación en las escenas anteriores. En medio de sus padecimientos y delirios Serafina podría haber sido un personaje de considerable dimensión si el dramaturgo no se hubiera inmiscuido.

Williams introduce un personaje increíble: Estelle Hohengarten, una rubia dura, agresiva y vinculada al hampa, que presuntamente habría seducido al apasionado Rosario. Para contraponerlas a su atractiva viuda, Williams también intercala a dos idiotas del sexo femenino, Flora y Bessie, quienes se burlan de Serafina acusándola de ser un "avestruz hembra" y le dan el primer indicio acerca de la infidelidad de su esposo. Estos personajes grotescos están viajando hacia la convención de la Legión Norteamericana que se celebrará en Nueva Orléans, con la esperanza de atrapar allí a algunos hombres descarriados. A modo de comentario acerca de las relaciones conyugales comunes en los Estados Unidos, Serafina dice: "Le quitan el placer a la vida. En la casa, en lugar del corazón tienen el refrigerador. Los hombres no sienten la gloria, por lo menos no en sus hogares ni con sus mujeres. Van a la taberna, allí pelean, se emborrachan, engordan, les ponen los cuernos a sus esposas porque ellas no les dan el amor con su gloria. Yo lo hice, yo le di la gloria. Para mí la inmensa cama era bella como una religión. ¡Ahora me acuesto en ella con sueños, sólo con recuerdos!".

El tono de la pieza cambia radicalmente cuando aparece otro camionero, Alvaro Mangiacavallo, un hombre cuyo cuerpo es semejante al del esposo de Serafina pero con cara de payaso... un payaso de grandes orejas. Antes de que aparezca Alvaro, se desarrolla una escena curiosa que refleja evidentemente la opinión de Williams acerca del mundo de los negocios. Acompañado por una música de tono satírico, un viajante de comercio, vulgar y deslenguado, aborda a Serafina. Es un hombre gordo, rubicundo, vestido con un traje de hilo muy manchado debajo de los brazos. Es obvio que, después de esto, podría entrar en escena cualquier hombre común. Sin embargo, el héroe conquistador Alvaro recibe un trato especial. El sonido de los timbales, que comienza dulcemente cuando se oye por primera vez su voz, se eleva hasta un clímax apoteótico cuando se encuentra con Serafina. Se supone que Alvaro, un italiano de veinticinco años —pues la heroína es nuevamente una mujer mucho mayor— debe ser bello como un toro joven. El macho resplandeciente sólo ha cambiado de nacionalidad. Henry Popkin ha observado que Williams emplea nombres extranjeros para simbolizar a los personajes muy vitales, en contraposición con los anglosajones desprovistos de fascinación sexual. A Vicarro, el representante vengador de la "vida", lo siguen otros italianos: Myra, en *Battle of Angels;* Serafina y el nuevo camionero, Alvaro, en *The Rose Tattoo.* También tenemos a Stanley Kowalski en *Streetcar* y al doctor Kukrowicz, otro digno polaco, en *Suddenly Last Summer,* para nombrar sólo a unos pocos. [3]

En la confusión que sigue a la entrada en escena de Alvaro, el artículo del vendedor estalla en la cara de Serafina. Alvaro, que maldice al viajante porque éste lo ha hecho salir de la carretera, recibe los epítetos de *macaroni, spaghetti* y bola de grasa. El viajante de comercio suma el insulto a la humillación pegándole un puntapié en el vientre. Alvaro empieza a lloriquear como una criatura lastimada. Serafina hace coro a su lamento, y, después de algunos ensayos para entablar conversación, estos niños adultos se internan por el

camino que conduce al amor. Los dos han tenido sus problemas y brotan las confidencias. Williams compara sentimentalmente su creciente y desorientada intimidad con la actitud de los niños solitarios que traban una tímida relación. Alvaro habla de los seres que él sustenta y de sus planes matrimoniales... y la esposa de sus sueños es tan opulenta como Serafina. Esta recuerda a su marido, vuelve a contar la leyenda de la rosa que apareció sobre el pecho de ella, y espía furtivamente a este nuevo héroe de torso robusto. Después de la introducción extraña, más bien rebuscada, en la que participa el viajante de comercio, la acción fluye con naturalidad y eficacia, y ésta es una de las escenas de comedia mejores y realmente naturales que ha escrito Williams, no obstante ciertos estallidos retóricos que el autor no pudo reprimir. Por ejemplo, Alvaro, que después de su aparición ha perdido su empleo —por teléfono, naturalmente—, sólo puede ofrecer su corazón: "¡Amor y afecto! ¡En un mundo solitario... y frío!" Es posible que éste sea un punto capital de la pieza, a juzgar por la forma en que se lo declama.

En la escena siguiente, Williams demuestra que ha perfeccionado su técnica para lograr el impacto emotivo. La retirada a la ancha cama de matrimonio es inevitable. Lo único que frena la capitulación inmediata de la viuda es su obstinada lealtad al esposo muerto. Pero el camionero recién afeitado y perfumado es poderosa tentación. Cuando Alvaro telefonea a Estelle Hohengarten la voz estridente de ésta, fuerte y clara, disipa todas las dudas de Serafina acerca de la infidelidad de Rosario. La viuda arroja al suelo las cenizas sagradas, y junto con ellas se van sus tres años de lealtad. No obstante su desprecio por el canon realista, a Williams le debió resultar un poco difícil justificar la reacción de Serafina ante el llamado telefónico como un medio razonable para resolver su problema, pero quizás, puesto que la pieza es "romántica", no es necesario que ninguna secuencia sea lógica.[4] Sea como fuere, la viuda, atormentada por tres años de castidad, desecha el re-

cuerdo del hombre de las rosas, apaga las luces, e imparte instrucciones a Alvaro acerca de la forma de salir y volver secretamente para que los vecinos no sospechen. Los símbolos eróticos se acumulan pródiga y rápidamente: allí están el chivo que bala su acompañamiento, el loro charlatán, los chillidos destemplados de los pájaros, la aguda carcajada de un negro que llega desde lejos, mientras los dos inocentes continúan su "conversación" a la luz de la luna.

La escena siguiente muestra a la hija Rosa que regresa al amanecer de un picnic escolar, en compañía de su amigo, el marinero Jack Hunter. Estos son otros dos niños serios e inocentes... según la descripción.[5] Cuando Rosa le ruega que la haga suya, Jack debe luchar no sólo contra su propio deseo sino contra la insistencia de ella y la promesa que le hizo a Serafina de proteger la virtud de su hija. Con el canto de un gallo como música de fondo, Rosa implora amargamente: "No, pero... pienso que sólo podría suceder una vez, y si no ocurre entonces, nunca más podría... *(Canta un gallo. Se miran triste y serenamente.)* No es necesario ser muy viejo para comprender cómo funciona. Una vez, una vez, sólo una podría ser... ¡Dios!... para recordar. ¿Las otras veces? Sí... valdrían algo. Pero una sola vez, Dios... para recordar..." La "inocente" Rosa lo consulta acerca de los cuartos de hotel. Su preocupado amigo pregunta: "¿Quieres regalarme una sentencia de diez años de cárcel?"

Esta escena tiene como telón de fondo la que se desarrolla en la casa, con los largos suspiros de Serafina seguidos por un largo grito: "Ohhhh... Rosario". El experimentado dramaturgo resuelve que Rosa haga comentarios tales como "Esa es mamá que sueña con papá", o "Ella quiere que yo no tenga eso con lo que está soñando", o "Escucha cómo hace el amor en sueños. ¿Acaso pretende que yo haga lo mismo... que me conforme con *soñar* con eso?" Hay algunos momentos en que Williams mantiene la imagen misteriosa y vaga, y hay otros en que pone bastante empeño en subrayar lo evidente.[6]

Se explica que a los quince años Rosa era tan buena alumna que se hizo acreedora a *The Digest of Knowledge* en la graduación, a pesar de que no se presentó a los exámenes finales. También se la describe como una "joven dulce y refinada", tan bella que incluso su propia madre se siente abrumada por su hermosura. La alabanza de Jack parece haber evocado este insólito esplendor, así como fueron sus atenciones para con ella en el baile de la escuela las que le abrieron las puertas del mundo de los muchachos. Aparentemente es ella la que debe enseñarle la palabrita *"bacio"*, y cuando Rosa lo besa con avidez *"él aparta violentamente la cara de ella de la suya"*. Dadas las ardientes ideas sicilianas de Serafina acerca de los hombres, hubiera sido lógico esperar que encerrara bajo llave a su hija y también las ropas de ésta, como lo hizo en el comienzo de la obra. Pero el ardid de Williams consiste en describir a la muchacha desnuda frente a la ventana, y el toque ingenuo consiste en hacerla cortarse la muñeca justo lo necesario para ensangrentar ligeramente un pañuelo... que regalará a Jack como recuerdo de su amor.

El retrato de estas dos ardientes italianas y sus amantes es contrapuesto por Williams al de los adolescentes maduros de incompleto desarrollo y al de otras mujeres desagradables... con el agregado, como es natural, de sus acostumbrados recursos teatrales. Cuando ello es necesario aparecen fugazmente una profesora solterona de la escuela superior, una vieja vendedora de hierbas, una repulsiva cuidadora de cabras, y los vecinos burlones semejantes a una bandada de pájaros agresivos, todos ellos en forma de viñetas cáusticas y satíricas. El lado sano y normal de la vida femenina parece representado por las madres felices y sus hijas dichosas. La Strega, una mujer cerril, de pelo gris y piernas peludas, evoca aparentemente las supersticiones de esta gente sencilla. Un chivo negro irrumpe en escena y bala cada vez que es necesario subrayar el tema sexual. Entre otros ruidos de escena, las risas de las mujeres sugieren el rechazo convencional de la vida sana

y plena por parte de Serafina; y cuando la madre obliga al marinero a arrodillarse y jurar que respetará la virtud de Rosa —en un cuadro que es por sí mismo auténtico— se oye una carcajada de bruja.

En los momentos en que Williams parece tener problemas con la trama o necesita interrumpir un parlamento extenso, recurre a veces a una conmoción desenfrenada, capaz de otorgar un peso simbólico a la escena. Por ejemplo, en la primera escena de galanteo entre Alvaro y Serafina, se escapa un chivo, lo que sin duda simboliza el carácter cada vez más imperativo de sus relaciones. La enloquecida exaltación llega hasta tal extremo que Serafina, sospechando del mal de ojo de la Strega, acude a la Madonna en busca de protección. No obstante toda la excitación sexual acumulada, hay en este cuadro una dosis considerable de comedia. El chivo corre enloquecido alrededor de la casa. Alvaro sale corriendo y se suma a la cacería. Un chiquillo golpea entre sí dos tapas de lata. Los gritos salvajes de los niños se mezclan con los balidos del chivo. Pero lo que le sucede a Serafina en el interior de la casa hace pensar en un animal en celo. A mitad de trayecto entre las persianas y la Madonna protectora, la viuda imita furiosamente los balidos del chivo con las facciones crispadas por el deseo. Esta no es una extraña escena de confusión... estamos otra vez ante "algo insólito", francamente teatral y obviamente simbólico. [7]

Williams ha introducido en la pieza el símbolo erótico de la rosa con muchas variantes y repeticiones. Serafina se niega a comprar los polvos de la vieja vendedora de hierbas, Assunta, pues interpreta este acto como un insulto contra Rosario. Cuenta que una noche se despertó con un dolor sobre el pecho y descubrió la rosa de su marido. Supo entonces que había concebido. Más adelante se informa despectivamente que Rosario tenía una rosa tatuada sobre el pecho y que a su desagradable amante rubia también le apareció una. Serafina define a su esposo muerto como "una rosa de hombre", y aparentemente ajena al sentido de

lo que está haciendo, le da al nuevo camionero y futuro amante la camisa de seda rosada que la amante de su difunto esposo había encargado y nunca había recogido. Probablemente Williams interpreta esto como un aliento simbólico para el nuevo macho. El dramaturgo también cuida que Alvaro otorgue mucha importancia a la estación de las rosas como estación del amor. Cuando Serafina se lamenta de que para ella ha terminado "la estación de las rosas", Alvaro le asegura que no sólo para ella sino también para todos y para cada uno siempre hay una "estación de las rosas"... y quizás este sea el método que emplea Williams para otorgar a su pieza una trascendencia cósmica. Antes de que concluya la obra, Serafina vuelve a sentir el dolor quemante y grita extáticamente el himno de Williams al embarazo.

Williams malgastó su energía porque no sabía con certeza qué era lo que deseaba decir y porque aparentemente quería conformar muchos gustos. Lo que podría haber sido un drama poético, tierno y contado con sencillez, se recargó de atmósfera y angustia trágicas, de comedia y farsa vulgares, de estallidos retóricos y, a veces, incluso de obscenidad. Williams también oscureció su talento característico para configurar personajes con recursos teatrales que no aportaron nada a su dimensión. Descuella cuando se atiende al espíritu de su obra primitiva y se hace la mayor injusticia a sí mismo cuando se convierte en el artista pagado de sí mismo que sacrifica las caracterizaciones en aras de los símbolos.

III. *Cat on a Hot Tin Roof*

Cat on a Hot Tin Roof[8] tiene alguna semejanza con el cuento "Three Players of a Summer Game"[9], un cuadro de la declinación de Brick Pollitt y de la creciente hegemonía varonil de su esposa, Margaret. En la pieza teatral, Margaret, la Gata, necesita tres actos para atraer a la cama a Brick, su marido, un bebedor consuetudinario, y sólo materializa su propósito después de destruir la pro-

visión de licor de Brick y de imponer sus propias condiciones. El suegro de Margaret, Gran Papito, entusiasmado por el falso diagnóstico de que no padece cáncer, sueña con todas las mujeres que poseerá, pero muy pronto sucumbe, desgarrado por el dolor, a los cuidados de la esposa que detesta. Gooper, su primogénito, y otra de las caricaturas del hombre de negocios tal como lo ve Williams, ha engendrado con su vulgar esposa cinco bulliciosos demonios, tiene un sexto crío en viaje y conspira para apoderarse de la fortuna de la familia. Sería interesante averiguar si estos personajes son un producto de la experiencia del dramaturgo en el Sur o si nacieron de sus propios odios y simpatías. Detrás de esta compleja trama efectista yace el problema doméstico de la incomunicación: los antagonismos sutiles y a menudo dolorosos que encierran a varios miembros de una familia dentro de sus propias valvas y les impiden conocerse mutuamente. Hay muchas conversaciones acerca de la necesidad de descubrir la verdad que motiva los actos de las personas... perspicacia ésta que podría explicar la trágica dilapidación o infelicidad de sus vidas.

Maggie la Gata, al igual que algunas de las mujeres de Strindberg, pertenece al sexo fuerte, pero es un poco más atractiva que las del sueco. No habla como una dama sureña sino como una mujer moderna de mediados del siglo XX, libre de inhibiciones. Está profundamente enamorada de su marido, a pesar de la poca estima que éste le tiene, y se siente segura de que él volverá a verla tal como la ven otros hombres. Es una pequeña y resuelta intrusa en el seno de una familia a la que sólo le interesa saber si engendrará o no un heredero para la propiedad. El ser con quien tiene más en común dentro del extraño zoológico de esa mansión señorial es Gran Papito... un hombre tan francamente sensual, tenso y palpitante como ella, y es lamentable que no haya una escena entre los dos. Ella es el único personaje de la pieza que aparentemente no teme decir la verdad, el único que no vive tras la fachada protectora de una mentira. Su marido la rechaza porque

habla claramente y descubre la ficción que parece haber hecho tolerable la existencia para él. Con la misma sinceridad, lucha agresivamente con el fin de conservar para sí misma y para Brick una porción justa de la herencia, pues sabe lo que es ser tremendamente pobre. Su mentira sobre su gravidez es la que por fin parece hacer un impacto a través del duro entendimiento de Brick... ¿o acaso sólo produce este efecto en su marido porque él sabe que ella controla su provisión de licor? Las dos características de Maggie, que figuran en otros personajes de Williams, son su naturaleza francamente sensual y su sagaz instinto mercenario. En verdad es una mujer vivaz.

La relación entre ambos cónyuges se expresa en forma relativamente simbólica:

Margaret: *¡Me siento siempre como un gato sobre un tejado de zinc caliente!*
Brick: ¡Entonces salta del tejado, salta de una vez! ¡Los gatos saltan de los tejados y caen ilesos sobre sus cuatro patas!
Margaret: ¡Ah, sí!
Brick: ¡Hazlo! Por Dios, hazlo...
Margaret: ¿Qué es lo que debo hacer?
Brick: ¡Búscate un amante!
Margaret: ¡No puedo ver a otro hombre que no seas tú! Aun con los ojos cerrados...

Maggie tiene ideas distintas acerca de su matrimonio. Está segura de que su vida sexual, interrumpida de manera tan brusca antes de la hora lógica, resurgirá si Brick la mira alguna vez como lo hacen otros hombres. Se supone que debe deslizar las manos lentamente sobre sus pechos y caderas y hablar con voz infantil —otra vez la excitación sexual y la infancia inocente— y, según el dramaturgo, dicha pose erótica debe tener la intensidad suficiente para cautivar al público hasta el primer intervalo. Esto parecería crear una presión considerable a ambos lados del telón.

El tema de la homosexualidad, introducido en una etapa temprana, persiste durante toda la obra. La ruptura matrimonial se produce cuando Mar-

garet le dice a Brick la verdad acerca de las relaciones que él tiene con Skipper, un compañero de universidad demasiado unido al hombre con el que ella se ha casado. Luego aflora una de las "confesiones" más curiosas: ella y Skipper se han hecho el amor para sentirse ambos más próximos a Brick, quien espera demasiado de las personas que lo aman. Maggie parece estar genuinamente enamorada de Brick, a quien llama hijo de perra y "puritano asqueroso" así como hombre divino. Si este personaje tiene alguna dimensión, la misma sólo existe en la mente de la esposa que ha rechazado. Cuando Maggie obliga a Skipper a confesar su pederastia, éste recurre primeramente al alcohol y las drogas, y luego al suicidio. Brick, que culpa a su esposa por la muerte de Skipper, la mira con desprecio... y continúa bebiendo.[10]

Dentro del contexto de "la verdad", Maggie intenta explicarle al colérico Brick que ella entiende la relación entre los dos hombres. La compara al vínculo homosexual —palabra ésta que ella y el dramaturgo eluden muy cautelosamente— que existía en las leyendas griegas como algo ideal y bello. Según su criterio, la relación ha sido hermosa porque Brick es un ser tan divino, no obstante sea difícil percibir semejante cualidad en este joven frío, indiferente, "bien parecido". Cuando Brick la acusa de catalogar su pura amistad con Skipper como algo sucio, ella insiste en que cualquier deshonestidad corría por cuenta de Skipper. Aproximadamente este mismo enfoque del tema —la discusión de la relación homosexual con los matices "misteriosos" que emplea Williams—, el rencor de Brick porque ésta salió a luz, y la actitud de Margaret que comprende y casi aprueba líricamente una relación más valiosa que las normales, se repite en el segundo acto entre Brick y Gran Papito.

El segundo elemento narrativo gira en torno de la muerte inminente de Gran Papito, enfermo de cáncer, y puesto que él no ha hecho testamento esto agudiza la rivalidad entre Maggie y los dos personajes grotescos, Gooper y Mae, que caen eternamente sobre la casa con sus cinco bulliciosos engendros. El clan Gooper alimenta la esperanza

de encerrar a Brick en "Rainbow Hill", el asilo para alcohólicos... y de instalarse ellos en la plantación. Puesto que la herencia parece depender de la prole, la rivalidad entre la fecunda Mae y la estéril Maggie es cruel y a veces cómica. Maggie, que sabe lo que es ser angustiosamente pobre y que también comprende que el dinero es necesario para comprar el licor de su marido —designado delicadamente pero con sentido realista "Impulso del Eco"— no tiene ninguna intención de dejarse excluir de la propiedad.

En ningún momento se pone en duda que Brick es el hijo favorito de Gran Mamá, quien culpa a Maggie por no tener descendencia. Señalando la ancha cama de matrimonio que domina la escena, dice categóricamente que es en el lecho donde se consolidan o se rompen los matrimonios, comentario éste bastante irónico si se considera la repugnancia que ella le inspira a Gran Papito. La madre de Brick, boba, locuaz, grosera y proclive a las "payasadas", es descrita como una mujer baja, gorda, de sesenta años y ochenta y cinco kilos, que está tan tensa como un luchador japonés. Y cualquier mujer queda aniquilada cuando Williams dice de ella que está tensa. Aparece vestida en forma ridícula y cargada de joyas, como si fuera la vitrina de exhibición de los millones de su marido. Enamorada a su modo de Gran Papito, se regocija al oír la noticia de que éste no tiene cáncer sino una ligera indisposición denominada "colon espástico", y repite constantemente dicha frase como si ella —o el dramaturgo— encontrara un placer en la misma.

Gran Papito, que aparece únicamente en el segundo acto, ensaya con Brick una conversación "de padre a hijo", y el intento de comunicación desgarra brutalmente la capa protectora de mentiras que cubre a cada uno de estos hombres. Los únicos ídolos de Gran Papito han sido la plantación y su hijo Brick, con quien jamás ha conseguido conversar. A veces la presunta compatibilidad entre ambos —un padre vital y productivo y un hijo afeminado y borracho— parece descansar totalmente sobre la estima por las palabras obscenas.

El inmenso amor palpitante que el padre siente por la vida y que ahora ha sido restaurado por la mentira del médico, así como su vitalidad, que le ha permitido crear una plantación de doce mil hectáreas y reunir una fortuna de diez millones de dólares, lo inducen a soñar con recuperar lo que ha perdido por obra de los escrúpulos y las convenciones: el placer con las mujeres, y en grandes dosis. Afirma que fue la sombra de la muerte la que le hizo comprender cómo había desperdiciado su virilidad con Gran Mamá, a la que nunca quiso. Cuando intenta descubrir por qué Brick dilapida su vida bebiendo —la vida, ese bien tan preciado que Gran Papito no puede comprar con todos sus millones—, Brick le explica que actúa así por culpa de la mendacidad: la mentira y los mentirosos, nada definido, ninguna persona identificable, sólo un asco vago, general, abrumador. El divino Brick prefiere mantener el "misterio".

La respuesta de Gran Papito es una carcajada: "¿Qué sabes tú acerca de esta historia de la mendacidad? ¡Diablos! ¡Yo podría escribir un libro sobre el tema!... ¿El tener que simular lo que no se piensa ni se siente ni se conoce remotamente? ¡El tener que comportarme, por ejemplo, como si me gustara Gran Mamá! ¡Ya hace cuarenta años que no puedo soportar ni el aspecto, ni la voz, ni el olor de esa mujer! ¡Ni siquiera en el momento de tumbarla!... ¿El tener que simular que amo a ese hijo de perra de Gooper y a su esposa y a esos cinco monstruos chillones que andan por ahí como loros por la selva? ¡Cielos! ¡Ni siquiera aguanto verlos! ¡Y la iglesia! ¡Me pudre, pero voy! ¡Voy y me siento allí y escucho al estúpido predicador! ¡Los Elks! * ¡Los masones! ¡El Rotary! *¡Basura!*... ¡Yo he aguantado la mendacidad!... ¿Por qué no puedes hacerlo tú también? Diablos, *hay* que aguantarla, no hay *otra* forma de vivir como no sea con la mendacidad, ¿no es cierto?"

Cuando Brick le contesta que puede eludir la mentira recurriendo al alcohol, Gran Papito vuelve

* Organización norteamericana de carácter social. *(N. del T.)*

a estallar en vituperaciones obscenas y le pregunta qué podría obligarlo a mantener a un borracho inútil. Brick, totalmente ajeno a este complejo estallido, hace girar la bebida en su vaso y espera que algo suceda dentro de su cabeza. Gran Papito, que quiere llegar a la raíz del deterioro de su hijo predilecto, se siente frustrado. Ninguno de los dos hombres es sincero con el otro, y hay algo que no sale claramente a luz. Entonces Gran Papito comenta al pasar que su hijo empezó a beber cuando murió su amigo Skipper, y que Gooper y Mae han sugerido que en esa amistad había algo que no era precisamente normal. Así expresa la misma sospecha que provocó la ruptura del matrimonio de Brick con Maggie cuando ésta tocó el tema.

Este es el nudo dramático de la pieza y el autor debería enunciarlo con más claridad si estuviera jugando limpio con el público y si no quisiera ser deliberadamente "enigmático". Pero Williams recurre a una explicación vaga y un poco artificial.[11] Se refiere a la forma en que los dos hombres encaran el tópico prohibido: para Gran Papito se trata de algo tímido y penoso, para Brick de algo violento. Si el hecho existió, ambos hombres deberían negarlo para "salvar la dignidad". Williams escribe como si él mismo no conociera la condición física y moral de su protagonista y el motivo de su colapso. Habla en términos de "si" y "quizás". Declara no confiar en la solución del problema psicológico de este hombre particular. Dice que lo que pretende hacer es captar el choque momentáneo y eléctrico de seres humanos atrapados en un instante de crisis. El dramaturgo emplea la palabra "común" como si las crisis de este género fueran universales y frecuentes... lo cual es falso.[12] Luego agrega que debiera haber un elemento misterioso en toda representación dramática porque dicho elemento existe en la vida. Al concluir este extenso párrafo, en que elude el problema, Williams afirma que las definiciones del dramaturgo no deben ser ni oscuras ni demasiado claras.

La pregunta de Gran Papito desencadena en Brick una histeria casi locuaz. Lo desconcierta que su padre lo haya creído "marica" y que haya sos-

pechado que entre él y Skipper había una relación ilícita. Sin embargo, Gran Papito lo había demostrado antes, al instalar a Brick y a Maggie en la habitación donde habían dormido y muerto los viejos homosexuales ex propietarios de la plantación. Cuando Gran Papito le asegura a su hijo que nada puede asustar a un hombre que ha vuelto de entre los muertos y que ha cultivado tanta tolerancia como algodón, Brick vocifera dramáticamente su propia defensa. Se pregunta por qué no se puede aceptar como algo limpio la amistad excepcional entre hombres y por qué siempre se los ha de catalogar como invertidos. Maldice a Gooper y Mae por sus chismes y mentiras, y a Maggie por haber destruido lo que él considera algo puro, algo mejor que lo normal, una amistad muy sincera y peculiar.

Entonces Gran Papito pregunta por qué, si la relación era tan peculiar y tan pura como dice Brick, tanto Skipper como él mismo sufrieron una crisis. Williams hace que Brick enfrente en ese momento al público, como si fuese una figura trágica, para dar su versión de la "verdad". Cuenta la historia de Skipper, Maggie y él. De todos modos atribuye a Maggie la responsabilidad por la muerte de su amigo. Gran Papito ridiculiza este relato y acusa a su hijo de mentirse a sí mismo. Alega con franqueza que Brick bebe continuamente porque trata de borrar la repugnancia que él mismo se inspira. Le dice a su hijo que toda la cháchara sobre la mendacidad no es más que un disfraz para ocultar el asco que siente por sí mismo.

Aparentemente, Gran Papito ha dicho la verdad y ha puesto el dedo en la llaga. Entonces Brick, a quien se ha atribuido la nobleza de un dios griego, y cuyos ideales de perfección hacen la vida difícil a sus amigos —según opina Maggie—, se venga en una forma despreciable y cruel. Le revela a Gran Papito la mentira que le han contado los médicos para hacer soportables sus últimos días y para ocultarle la verdad acerca de su cáncer. Lo incita a dejar las doce mil hectáreas a Gooper y Mae —esto es lo que considera una broma irónica— porque ellos le parecen otro ejemplo de un mundo

de mendacidad. Y con la misma indiferencia y perfidia con que renuncia al patrimonio, le dice a su padre que la sinceridad es la base de la amistad. El segundo acto concluye con la sorprendida reacción de Gran Papito frente a su estado auténtico y con sus maldiciones contra todos los mentirosos. Y el espectador o lector de mentalidad analítica, encontrará pocas razones para calificar a Brick como una figura trágica. Su nobleza sólo está en la imaginación de Maggie, y él los trata a ella y a su padre como una criatura caprichosa y vengativa. Cuando Joseph Wood Krutch afirma que en las obras de Williams no hay nobleza trágica, sino sólo un "revoltijo desagradable", podría estar refiriéndose a Brick Pollitt.

El tercer acto de *Cat* es pobre después de la dinámica escena entre padre e hijo, donde se desnudan las verdades. Parte del relleno corre por cuenta del reverendo Tooker, otro de los sacerdotes intrascendentes de Williams, a quien se describe como "pura brasa y nada de fuego". El reverendo, que parlotea acerca de ventanales conmemorativos e iglesias con aire acondicionado y que interrumpe la conversación entre padre e hijo preguntando dónde está el cuarto de baño, hace un desasosegado mutis en el momento en que es más necesario un sacerdote, o sea cuando Gran Mamá descubre la verdad acerca de su esposo moribundo. Se pone más intensidad en Gooper y Mae, que evidentemente aguardan con ansiedad la muerte de Gran Papito: cuanto antes se produzca más provechosa les resultará, si su plan funciona. Pero Gran Mamá le ordena a Gooper que guarde los documentos de la herencia antes de que ella los rompa. Divaga sentimentalmente en torno de su hijo borracho que está a punto de tener la revelación que espera desde que se ha levantado el telón para el primer acto. Ella —o Williams en su lugar— ve en él al pequeño que vuelve a casa después de jugar, sudoroso, sonrosado y cansado.

Este hijo encantador con su encantadora indiferencia echa cubos de hielo en su vaso con el mismo cuidado con que un químico elabora una fórmula. Cuando Gran Mamá le dice que su padre

sueña con un nieto parecido a Brick, quien contesta no es su hijo sino Maggie. Se trata de la mentira más rápida de la pieza, de la mendacidad dramatizada. Maggie anuncia que ella y Brick van a tener un hijo. El cómico escándalo que estalla a continuación, la ridícula riña familiar en torno de su presunto embarazo, contrastan curiosamente con los gritos de agonía que lanza Gran Papito fuera de escena y con la indiferencia de Brick, que sonríe para sus adentros. El ha conseguido lo que estaba esperando, algo ha sucedido dentro de su cabeza. En la breve discusión acerca de la ida al lecho, Maggie triunfa al cortarle la provisión de licor y al ratificar su superioridad. Ella es la más fuerte de los dos desde que Brick se ha entregado a la bebida y ahora siente que puede amarlo más que nunca. En la escena final, que combina la muerte con el sexo, Gran Mamá llama desesperadamente a alguien para que la ayude a aliviar los padecimientos de Gran Papito, y Margaret le dice a Brick que le devolverá el licor cuando conviertan la mentira —o sea la gravidez— en verdad. El homenaje de Williams a la debilidad aparece en el último parlamento de Margaret: "Oh, ustedes los débiles, los débiles y hermosos, que capitulan. Lo que desean es que alguien los tome a su cuidado. ¡Dulce, dulcemente, con amor! Y..."

Williams escribió un tercer acto para la presentación en Broadway obedeciendo las sugerencias de su director, Elia Kazan,[13] quien planteó varias objeciones. Kazan opinaba que Gran Papito era un personaje demasiado importante para abandonarlo después del segundo acto, que Brick debía demostrar algún cambio después de la acusación de su padre, y que había que convertir a Margaret en un personaje más simpático. Williams se había enamorado de su propia Maggie de modo que accedió a esta última sugerencia, pero no admitió que Gran Papito eclipsara a Brick: "No quise que Gran Papito reapareciese en el tercer acto y entendí que la parálisis moral de Brick constituía la raíz de su tragedia".

La versión de Broadway del tercer acto no implica en modo alguno un progreso. Cuando le pre-

guntaron por qué Gran Papito ha gritado "mentirosos", Brick responde que él no le mintió a su padre, sino sólo a sí mismo... y esto es lo más parecido a una afirmación categórica que Williams pone en labios de su protagonista. Brick admite que quizás ha llegado la hora de llevarlo a un sanatorio para alcohólicos. Gooper y Mae resultan aún más despreciables por su obstinación en revelar el diagnóstico clínico sobre Gran Papito. Las disputas en torno de la propiedad son más violentas y las interrupciones de los pequeños monstruos de Gooper son más estrepitosas... y comparables a las escenas tumultuosas de persecución a las que Williams recurre con tanta frecuencia. Gran Papito aparece para narrar un viejo cuento sobre una elefanta en celo, y pone tanto énfasis en su relato —pues no desea omitir un solo elemento grosero— que hubo que suprimir esta parte para evitar problemas con la justicia. Maggie anuncia su embarazo como regalo de cumpleaños para Gran Papito. Cuando estalla el escándalo en torno de la mentira, Brick apoya a Maggie y finalmente expresa la admiración que siente por ella. Es su única actitud positiva en toda la pieza: su defensa de un embuste. El último parlamento de Maggie es una apología aún más romántica de lo que ella —o Williams— denomina hermosa debilidad.

Es casi imposible discutir la sensibilidad de Williams, pero una vez más oscurece sus buenas caracterizaciones con poses y algunos desenlaces muy brumosos. Y al igual que los niños petulantes debilita su excelente diálogo con un exceso de obscenidades. Puesto que vierte toda la experiencia en sus propios términos, su enfoque del mundo refleja su náusea personal. Es curioso que haga decir a Maggie, cuando ésta relata su experiencia particular con Skipper: "Brick, yo no soy buena. No sé por qué la gente debe simular que es buena Nadie lo es". Gran Papito enuncia su opinión cínica de que el hombre es una bestia sin compasión para nadie aun cuando él mismo está muriendo Como si quisiera ilustrar su menosprecio por el animal humano, Williams hace mucho hincapié en el orificio por donde Gooper y Mae espían para ver

si Brick y Maggie duermen en el mismo lecho. El autor le ha hecho describir a Gran Papito la vulgaridad de una chica árabe de cinco años desnuda, corrompida por su madre. Y se hacen preguntas acerca de "qué tal" se comportan en la cama los diversos personajes... preguntas éstas impertinentes aun en el mundo de Tennessee Williams.

Brooks Atkinson, quien siempre ha sido el partidario más comprensivo y entusiasta del autor, escribió: "El drama es totalmente subjetivo para el señor Williams; también es subjetivo para los personajes. Pocas veces ha habido una pieza en que la expresión de los pensamientos y los sentimientos haya sido tan completa... Aunque el señor Williams escribe acerca de motivaciones ocultas y otros impulsos esquivos, es extraordinariamente coherente. Puesto que tiene una trasparencia cristalina en su propia mente, habla en forma directa y vívida a la mente del espectador".[14] El crítico de *Time* comentó que las revelaciones que fluyen durante las escenas familiares "sobre el sexo, la enfermedad, la codicia, el odio", hacen que ésta sea una pieza áspera y amarga. "Sin embargo, la obra, que concluye con una nota claudicante, teatral, carece de altura. Quizás sobra un poco de todo: Williams no sólo es pródigo en padecimientos sino que también es verborrágico para expresarlos. Posiblemente podría haber menos emotividad y sin duda debería haber menos palabras, sobre todo de las groseras. ¡A menudo las obscenidades parecen desahogar los sentimientos del mismo Williams, antes que los de sus personajes! Pero lo más importante es que *Cat* nunca se define como una pieza cuyo tema capital es el matrimonio, o una familia, o un hombre. Y si pretende ser una combinación de las tres cosas necesita una forma más pulida, una mayor unidad, el tono de algo más íntimamente ensamblado... A cambio de su exceso de escotillones teatrales, la pieza pierde el lento, incesante, escalonamiento ascendente del drama. Es mucho lo que estalla y muy poco lo que se devana: está mucho más iluminada que auténticamente aplomada."[15]

Eric Bentley definió el diálogo entre padre e hijo

como una escena "en la cual falta poco para que la obra llegue aun tema nuevo y mejor: que las viejas y simples relaciones familiares aún significan algo, que en medio de toda la inmundicia e incoherencia e impotencia las personas se esfuerzan torpe, inconsistente, inciertamente, por ser amables entre sí". [16]

Se ha discutido mucho si Brick es o no homosexual. Walter Kerr escribió: "Debajo de todo el fuego y la aparente sinceridad hay, sin embargo, una provocativa resistencia a permitir que la pieza deje aflorar su prometido secreto. Esto no se debe al silencio angustiante, extraordinariamente prolongado, de su figura central, ni al hecho de que se limite a repetir las preguntas de otras personas en lugar de contestarlas. Se debe a que cuando llegamos a la violenta escena de la confesión pública —entre un padre belicoso y su hijo desafiante— la verdad continúa evadiéndose por los rincones retóricos, se escabulle de algún modo entre las persianas de la galería, se niega a enfrentarnos en términos firmes, claros". [17]

El dramaturgo contestó a Walter Kerr citando parcialmente la discusión muy esquiva que interrumpe el clímax del segundo acto. Luego explicó que conocía muy bien a sus personajes y que éstos actuaban con mucha coherencia. Y concluyó con el habitual subterfugio retórico de Williams: el misterio del carácter. Definió su pieza como "alusiva" y "evasiva" y afirmó que quería que el público abandonara la sala dubitativo y haciéndose la misma vieja pregunta filosófica que representa la dimensión de su propia profundidad... la pregunta: "¿Por qué?" Arthur B. Walters publicó una entrevista con el dramaturgo: aparentemente se podía afirmar en forma categórica que Brick no era invertido, pero, por otra parte, quizás albergaba tendencias que no eran totalmente normales. [18] Hay una especie de lobreguez que impregna cada vez más las obras de Williams a medida que éste se preocupa crecientemente por esa área especial de la experiencia humana que es la homosexualidad. En sus obras posteriores disimuló esta inquietud particular bajo el manto de un género

dudoso de simbolismo o ambigüedad, quizá para fastidiar el interés del auditorio, o quizá para protegerse de los guardianes del gusto público.

Robert Hatch enunció serenamente lo que él definió como una protesta anticuada: "Habría preferido que su obra no fuera tan desagradable. Salí del teatro con la impresión de que había pasado la velada con un grupo de cadáveres que habían tenido muy pocos méritos mientras estuvieron vivos. En el teatro, la maldad es una fuerza espléndida, estimulante, pero esta fría inferioridad me parece la negación del drama. ¿Dónde está el suspenso, si ningún alma es digna de ser salvada? El sexo y la muerte y el dinero preocupan a los personajes de Williams; frente a la muerte, se dosifica el sexo para obtener dinero... Lo que me arruina el espectáculo es mi incapacidad para inquietarme por el hecho de que cualquiera de los componentes de la compañía se hunda o sobrenade. Pueden morir, pueden procrear, pueden hincharse con riquezas... nada de eso me concierne y no tengo por qué presenciarlo". [19]

IV. *Baby Doll*

El guión cinematográfico de *Baby Doll* [20] se inspira en dos piezas en un acto: *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton* y *The Long Stay Cut Short* o *The Unsatisfactory Supper,* que retratan a blancos pobres bastante antipáticos de Misisipí. La pesada y estúpida Baby Doll, que aparece en ambas obras, se convierte en una rubia curvilínea que se chupa el pulgar, que desborda seducción y que se halla debidamente armada con una educación de cuarto grado pero es dueña de ideas muy definidas acerca de la jerarquía social. Su esposo, Archie Lee Meighan —lo mismo que Jake Meighan en *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton* y que Archie Lee en *The Long Stay Cut Short*— es un patán borracho y perezoso que odia a los negros y a los "gringos". Puesto que no puede ganarse la existencia honradamente, vive en forma precaria comprando a crédito, y tiene la idea fija de librarse de la tía Rose Confort, una criada de ochenta años que él con-

sidera inútil. La tía Rose aporta su ineptitud al desorden que impera en la casa decrépita de la plantación, pero se siente feliz con sus himnos y sus rosas. Silva Vacarro —se ha cambiado la grafía— ya no es el perverso vengador de *Twenty-Seven Wagons* sino otro de los amantes viriles de Williams. Hasta que Archie Lee se convierte en incendiario, Vacarro trabaja con éxito en un territorio hostil a los extranjeros. Quizás sea un sensual que hace restallar su látigo, pero no obstante ello ha adquirido virtudes de ídolo cinematográfico. Prefiere el agua de manantial al whisky de Archie, camina y salta con el ímpetu de un animal sano, es amable con la vieja criada, le repugna la casa desvencijada de la plantación, y siente náuseas al mirar el patio cubierto de desperdicios.

Después de algunas escenas breves que reflejan la vileza de los hombres de negocios y policías sureños y que permiten que Archie materialice su triquiñuela de incendiar la desmotadora de Vacarro, la historia se orienta hacia su verdadero objetivo: el coqueteo sexual entre Baby Doll, que le ha cerrado la puerta en las narices a su marido porque éste no se halla preparado para el matrimonio, y el italiano maravillosamente viril, que parece más interesado en perseguir incendiarios que mujeres. En una de las escenas más largas, Williams elabora una variante de su antigua rutina de la seducción, pero cambia totalmente el tono que había empleado en *Twenty-Seven Wagons*. El ofendido Vacarro practica la política de buena vecindad con la esposa complaciente, y despierta considerable expectativa en la muchacha... y curiosidad en el público. Pero, como en muchos otros casos, cuando el diálogo empieza a decaer Williams se refugia en una persecución: esta vez en la bohardilla, en medio de una lluvia de yeso. De esta "acción" surge la verdad acerca de las honradas intenciones del perseguidor, quien no andaba en pos de la virtud de Baby Doll sino de la deshonra del marido.

La calidad emotiva de la escena encierra una curiosa combinación y la escena en sí tiene la ambigüedad característica de tantas obras de Wi-

lliams. Aunque considerablemente atenuada, persiste aquí una dosis de esa fealdad que había en el original, y esto es lo que impide que las escenas de Vacarro sean auténticamente cómicas. El hombre no sólo está decidido a vengarse del incendiario por intermedio de esa muchacha boba, sino que la sigue haciendo restallar un látigo. Williams, que sabe cuál es la reacción que pretende despertar en el público, calcula minuciosamente las etapas de este juego amoroso: la cerradura floja de la puerta, un empujón del hombro masculino, el yeso descascarado, las referencias al látigo que el italiano descarga contra sus botas y las posibles marcas rojas sobre la hermosa piel blanca, la conversación en torno de un lápiz, papel y una deposición jurada —términos éstos que no figuran en el vocabulario de Baby Doll—, los comentarios de Silva sobre sus antecedentes sicilianos, para aclarar que pertenece a la categoría galante, un grito y una lluvia de yeso cuando empuja violentamente la puerta abierta y se yergue frente a la muchacha. También tenemos el pasaje retozón en que él empuja el papel en dirección a ella, otra lluvia de yeso, la histeria de la muchacha y la rapidez con que garabatea en el papel, la risa satisfecha de él y su amable asentimiento. Entonces el héroe se sienta a horcajadas sobre la baranda, se desliza hacia abajo y salta al suelo como un animal sano y ágil. Baby Doll, estupefacta y desilusionada, observa que él se prepara para partir. No puede creer que Vacarro sólo quisiera su garabato. La muchacha aturdida, "inocente", le pregunta si todo lo que deseaba era *eso*, la confesión de que su esposo había incendiado la desmotadora de algodón. El le contesta que no es más que una chiquilla y se dispone a volver a su casa para dormir la siesta. Baby Doll le dice que puede dormir la siesta en su camita de niña... un símbolo muy profundo que le ahorra al dramaturgo la necesidad de escribir demasiadas palabras.

Esta aventura parece haber constituido una experiencia capital para Baby Doll, quien madura súbitamente, adopta una actitud coherente y siente que el italiano ha provocado su despertar sexual.

Este cambio repentino recuerda la inversión súbita de carácter de Alma Winemiller en *Summer and Smoke*. En el violento desenlace melodramático de *Baby Doll* el marido sudoroso, borracho e histérico, balea a la vieja criada y es apresado por la policía. Y los "niños tímidos", que forman una pareja sexual por naturaleza, quedan en libertad para ir a celebrar el hecho de que Baby Doll está lista para el matrimonio.

Hay muchas historias en torno de una camita para niños —el símobolo es obvio—, que es el lecho favorito de la esposa y durante un breve lapso también de Vacarro. Baby Doll, que ha despertado al amor y constituye un caso típico de las heroínas de Williams que se hallan en estas condiciones, emerge con una ceñida prenda, la que es descrita exóticamente como de un bello color azul. Sin embargo, durante una buena parte de la película corretea en combinación, una combinación húmeda, para más datos y, si se toma en consideración la generosidad de sus curvas, las posibilidades resultan evidentes. La vieja criada cantora de himnos que olvida encender el fuego bajo las verduras, junta rosas que ella denomina poemas de la naturaleza. La atmósfera de fondo pasa de los cantos del gallo y los himnos —nuevamente el sexo y la religión— a los ruidos de máquinas, que aparentemente simbolizan las fuerzas corruptoras de la sociedad industrial. Tenemos los habituales viajes al cuarto de baño que parecen obsesionar al autor, y en esta obra hay, además, una pelea en una letrina. Un psicólogo aficionado, inquieto por las cosas que preocupan a Tennessee Williams, ha opinado que una evaluación correcta de los primeros hábitos higiénicos que le fueron inculcados proyectaría mucha luz sobre algunos de los problemas "más difíciles" de sus piezas. En *Baby Doll*, tal como sucede en la mayoría de sus obras, los datos necesarios se comunican por teléfono o mediante la aparición de personajes intercalados en forma arbitraria.

La tía Rose es uno de los pocos personajes auténticos entre las figuras menores, pintorescas y estereotipadas, que hacen su entrada cuando es

necesario: los hombres de negocios y alguaciles "mendaces" o los indolentes sureños que contrastan con los seres hechos para complementarse sexualmente. Silva Vacarro le reprocha a Archie Lee que despida sin compasión a la vieja tía Rose, y el suyo es un parlamento artificial, torpe y declamatorio que, como sucede a menudo, interrumpe el diálogo natural y cotidiano: "Señor Meighan, cuando un hombre se siente incómodo por algo, muchas veces desahoga su irritación sobre una persona completamente inocente sólo porque tiene que hacer sufrir a alguien". Y cuando la tía Rose cuenta lo que ha sido su vida, el cuadro recuerda la observación de Amanda Wingfield acerca de las mujeres sureñas desprovistas de hogar: "¡He ayudado a mis... parientes, a mi... gente... cada vez que *me necesitaban!* ¡Siempre me *invitaban!* ¡A veces... me *imploraban* que acudiera! Cuando esperaban un *bebé* o incluso cuando alguien estaba *enfermo,* llamaban a la tía Rose, y la tía Rose siempre estaba... lista... *¡Nunca* nadie tuvo que... *echarme!* Si me disculpan, caballeros, me retiraré de la mesa... y empacaré mis cosas. Si me doy prisa alcanzaré el ómnibus de las nueve para..." Sin embargo, Vacarro acude heroicamente a rescatarla. Este cuadro contrasta con la comedia de la persecución en la buhardilla y también con las escenas grotescas entre el marido y la esposa, que lo son sólo de nombre. Por otra parte, Williams ha introducido otros problemas tales como el prejuicio racial, el engaño y la brutalidad... todos los cuales son demasiado serios y crueles para provocar risas.

Después de proyectarse hacia la fortuna y la fama con dos éxitos como *The Glass Menagerie* y *Streetcar Named Desire,* Williams asumió una misión muy difícil cuando se decidió a continuar su labor teatral. Y puesto que sus obras han sido llevadas a escena en forma muy meritoria por célebres actores y actrices, no debe sorprendernos que, a partir de entonces, haya escrito inspirándose no tanto en la observación como con el propósito de brindar un "vehículo" a determinados intérpretes. Las piezas citadas en este capítulo —aunque no toda su obra comprendida entre los años 1947 y 1957— revelan

un progreso en el plano técnico, un manejo más sofisticado de las situaciones con la vista puesta en el efecto dramático y emotivo, e incluso un manipuleo más afectado de los recursos teatrales, los cuales no implican exclusivamente un medio para reflejar los personajes y la "vida" sino para provocar determinadas reacciones.

CAPITULO V

LOS HEROES DESESPERADOS

I. *Los fugitivos solitarios*

La libertad de una "existencia emancipada y nómade" ha estimulado la imaginación de Tennessee Williams casi desde el punto mismo de partida. Ella sintetiza su enfoque romántico de la vida. El hombre que vive sin comprometerse con las costumbres y las responsabilidades de la sociedad norteamericana se yergue por encima del ganapán común, ávido de dinero, privado de sexo, tenso e infeliz. Naturalmente, debe pagar por su independencia, y Williams lo convierte a menudo en la víctima de figuras estereotipadas que representan a la Empresa, la Ley, la Iglesia o simplemente la Benevolencia, figuras éstas que ostentan la máscara de amas de casa corpulentas y chismosas o de sus maridos adiposos. O bien el héroe marcha sin compañía, es un inadaptado solitario en una sociedad artificial, un forastero incomprendido por sus contemporáneos. Está solo, siempre solo.

Muchas veces es el hombre que plantea los Grandes Interrogantes; busca a tientas una respuesta y tiene algo de poeta en pos de la coherencia. Puesto que se niega a amoldarse, a marcar su tarjeta en un reloj y a cobrar un salario, es posible que lleve sus bienes terrenos sobre la espalda o como recuerdo de alguna hazaña pasada. Lo distingue su atractivo físico, porque generalmente se lo describe como "bien parecido" o "muy bien parecido", y su encanto sexual cautiva no sólo a las mujeres sino también a los hombres. En algunos casos este magnetismo personal parece ser tan poderoso que atrae a los admiradores como si éstos hubieran sido hipnotizados. Y quizás en razón de esta seducción sexual de alto voltaje se lo presenta a menudo como un adolescente, o por lo menos como un hombre muy joven.

A este tipo de hombre que aparece con tanta frecuencia se le podría aplicar varios calificativos. Se

lo podría denominar el Derrotado, o el Despojo, o el Inadaptado Solitario, o el Forastero, o el Rechazado, o quizás, sencillamente, el Solitario. Es un tipo por el cual Tennessee Williams ha demostrado una reiterada afinidad, un personaje que ha sido "obligado por las circunstancias" a vivir en una sociedad industrializada o en un villorrio infernal donde la mediocridad o el tedio, el fanatismo y la infamia destruyen cualquier género de originalidad o la primera vislumbre de humanitarismo. El infierno ciudadano de *Battle of Angels,* el infierno surrealista de la Plaza en *Camino Real,* el infierno aún más simbolizado de *Orpheus Descending,* y el infierno que describe Catharine Holly en *Suddenly Last Summer* sugieren con cuánta persistencia esta idea ha preocupado al autor.

Tenemos al poeta tímido y torpe del temprano cuento corto "The Field of Blue Children", rechazado por la muchacha que prefiere al mejor pretendiente. El apocado estudiante de "The Important Thing" se fortifica con una botella de vino antes de encarar a su chica. Los hombres vagabundos y sensibles son las figuras claves de "Angel and the Alcove" y "The Poet". También podemos incluir en este grupo a Oliver Winemiller, el protagonista de "One Arm", el Apolo mutilado y "asesino con cara de niño" que luce el "encanto de los vencidos" y atrae al público como un ídolo de las "matinés". Encontramos a hombrecillos asustados como el obrero desocupado del cuento corto "The Malediction" y de su versión teatral, *Strangest Kind of Romance,* o como el minúsculo y pusilánime Anthony Burns, metódicamente devorado por el Masajista Negro. Dos escritores, que sacrifican su oficio, pertenecen a esta categoría especial: Joe, el joven autor de lo que debiera ser una temprana obra, *The Long Goodbye,* y el vehemente orador de *Lady of Larkspur Lotion.* Moony, el leñador norteño de *Moony's Kid Don't Cry,* presagia la rebelión contra las tarjetas para marcar la hora de entrada y los pantalones lustrosos.

Los héroes de temperamento romántico, bellos seres primitivos que no han sido corrompidos por todo lo que hay de sórdido y vil en la civilización

norteamericana, desempeñan un papel cada vez más importante en sus obras. Es posible que deriven de la admiración de Williams por D. H. Lawrence o de alguna faceta de su propio carácter. Una temprana experiencia de esta índole es el hermano, Rosalio, en *Purification*. Val Xavier, el amante-viajero-poeta-filósofo de la temprana pieza *Battle of Angels*, representa la primera descripción cabal de esta figura, que quizás es muy importante para aquellos que estén interesados en la historia personal de Tennessee Williams. Vuelve a aparecer —un poco más viejo y más cínico— en la versión reiteradamente revisada de esta obra, rebautizada con el nombre de *Orpheus Descending*, y con las mismas características en el guión cinematográfico titulado *Fugitive Kind*. Los Val Xaviers del mundo de Tennessee Williams parecen conservar una dosis de pureza no obstante el vicio en el que se han revolcado durante su tortuosa búsqueda de la Gran Respuesta. Aparentemente es su arte el que los mantiene impolutos.

El frustrado Tom Wingfield de *The Glass Menagerie*, un poeta-soñador que encuentra su evasión en el cine, termina por sumarse, desesperado, a esta fraternidad errante. Aunque no se destaca por su éxito con las mujeres comparte algunas de las cualidades de Val Xavier... particularmente su hostilidad contra aquello que se puede identificar como norteamericano medio. También tenemos a Kilroy, de la pieza corta *Ten Blocks on Camino Real*, el aventurero adolescente en un mundo desagradable que reaparece en *Camino Real*, la versión ampliada. Viajero solitario sumergido en la autocompasión y en el sentimiento de que "todo tiempo pasado fue mejor", Kilroy enfrenta una iniciación brutal y sórdida en el llamado camino real de la vida. Es confiado e inocente, pero siempre pregunta el *porqué* y sufre una derrota tras otra. Sin embargo, continúa siendo bueno a pesar de las reiteradas humillaciones. El Brick Pollitt del cuento corto "Three Players of a Summer Game" está casado con una muchacha sureña impetuosa y de elevada jerarquía social, y degenera en una especie de blanda e "insensata amabilidad". El mismo personaje, dotado

de más complejidad en *Cat on a Hot Tin Roof*, es, en cierto modo, un adolescente perenne que nunca pasó más allá de los deportes estudiantiles. La responsabilidad por su decadencia se atribuye a su esposa y a una serie de causas definidas en forma vaga: la homosexualidad, la revelación de las ilusiones que dan vida a los hombres, y posiblemente incluso su propia inercia moral.

Los maridos desesperados de la comedia seria *Period of Adjustment* presentan varias analogías con los hombres frustrados de este grupo de seductores vencidos. Se sienten irritados por el trabajo rutinario y sueñan con la libertad en los grandes espacios abiertos. Uno de ellos, al igual que Brick, parece hastiado de una esposa ardiente; el otro le teme a la impotencia. Hablan casi continuamente sobre el sexo, como si éste fuera el elemento capital de sus vidas, y a veces emplean el lenguaje crudo de los adolescentes. Son neuróticos, cada uno de ellos a su manera, y sus problemas giran en torno de la adaptación física al matrimonio.

Todos estos hombres parecen tener en común un cierto "encanto de los vencidos" y contrastan con los espléndidos primitivos: Hadrian, el expósito; Stanley Kowalski, el obrero polaco; Alvaro Mangiacavallo, el camionero italiano; o John Buchanan, el joven médico que se reforma súbitamente. Todos los fracasados han sido cubiertos por la simpatía del autor. La amistad, el amor y la comprensión, que no se expresan precisamente en las formas habituales, adquieren una trascendencia especial.

II. *Camino Real*

Cuando Tennessee Williams reformó la pieza corta *Ten Blocks on the Camino Real* (1948) y la convirtió en *Camino Real*[1] (1953), profundizó el sentido simbólico de su principal protagonista, Kilroy, al que hizo dos años mayor, e intentó otorgar valor universal a las experiencias de este inadaptado solitario atrapado en un mundo surrealista de decadencia. Ensanchó el área sugerida de la Plaza; elaboró una "Terra Incognita" sobre la base de la

bastante ambigua "Salida"; y extendió la acción hasta la parte delantera del escenario, las galerías y la misma platea. Convirtió la versión ampliada en una pieza dentro de otra pieza, pues su incorregible Don Quijote, el romántico solitario, está buscando un alma gemela: "En un lugar donde tantos hombres están solos, sería imperdonablemente egoísta estar solo sin compañía".[2] Agregó varios otros románticos, algunos pervertidos sexuales, varias figuras simbólicas del mal, y una especie de coro representado por la Gente de la Calle. También recurrió a una serie de evidentes trucos teatrales alegóricos, otorgó trascendencia cósmica a escenas ocasionales, y en otras se desvió hacia lo pornográfico. En esta pieza hay un poco para cada gusto.

Presuntamente la pieza breve habría sido escrita mientras el autor estaba enfermo en México,[3] pero entre 1948 y 1953 Williams viajó no sólo a Europa sino también a la parte septentrional de Africa. Precisamente esos fueron los años durante los cuales el senador McCarthy y sus intemperantes adictos contaminaron con sus indecencias la libertad norteamericana, situación ésta que quizás se refleja en algunas de las brutalidades irracionales de la obra. Y, sin embargo, no se habla de ello en la explicación de Williams acerca del pretendido significado de la pieza. En el "Prólogo" a *Camino Real* Williams escribió: "Mi deseo consistió en trasmitir al público mi propia impresión de algo salvaje y desenfrenado que corre como agua por las montañas, o nubes que cambian de configuración en una tormenta, o las imágenes de un sueño que se disuelven y se alteran continuamente".[4] Confesó que había puesto mucho empeño en la construcción de la obra, más que en la de otras, para que ésta tomara forma. Cuando la pieza resurgió después de siete años, Williams explicó que había "sido escrita para combatir una angustia" y que le había servido como un "catártico espiritual frente a ese abismo de confusión y sentido extraviado de la realidad en que nos habíamos internado de algún modo yo y esos otros (escuchas comprensivos)".[5] Esta es otra de las varias afirmaciones en que admite que la labor literaria ha hecho las veces de antídoto para problemas psicológicos.

La plaza de Camino Real, "el camino de la vida", parece retratar cualquier puerto marítimo románticamente decadente desde Tánger hasta Shanghai. Los símbolos son evidentes. La parte lujosa está representada hacia la izquierda por un hotel elegante, el "Siete Mares", y, hacia la derecha, están la calle de las tabernas, el quiosco de la Gitana, la tienda del Usurero, y un hotel pulgoso conocido con el nombre de "Ritz, para Hombres Solamente". Hacia el fondo de la plaza, una escalinata trepa a lo largo de un viejo muro hasta la "Terra Incognita", un erial que separa a la ciudad de las lejanas montañas nevadas. En el centro del escenario hay una fuente seca. Puesto que la obra abarca la perspectiva humana del mundo de Tennessee Williams, la acción también se desarrolla en la parte delantera del escenario, en el pozo de la orquesta, en los pasillos que conducen al fondo del teatro y en los palcos situados directamente encima del escenario.

Camino Real es una especie de calle sin salida, una gran avenida en decadencia donde los habitantes son transeúntes desesperados. Los elementos de este mundo desolado pretenden simbolizar lo peor de la sociedad contemporánea. Todo lo puro se destruye gradualmente. También se trata de un mundo donde la sinceridad, el amor o la generosidad son superfluos, pues impera el poder del dinero. Los ricos padecen fatiga y hastío, y hacen preguntas furtivas como si estuvieran hojeando postales pornográficas. Los guardias balean a un pobre que pide de beber. La muerte, simbolizada por los activos y risueños Barrenderos, es tratada con indiferencia o cinismo. En Camino Real no existe la compasión, porque allí está prohibida la palabra "hermano" e incluso los pájaros salvajes han sido domesticados y enjaulados. Se trata de un mundo contemplado a través de una botella parda y sucia por un hombre asqueado de todo, incluso de sí mismo.

La cita preliminar del *Infierno* de Dante incluida por Williams: "A la mitad del viaje de nuestra vida, me encontré en una selva oscura, por haberme apartado del camino recto", pretendería insinuar que Camino Real es su propia versión del infierno. Lamentablemente, Williams no tiene la clara visión

de Dante ni su don para crear imágenes. Imita a Dante cuando recurre a figuras históricas y literarias, pero sin las sutiles referencias del poeta italiano. La mayoría de los hombres son aventureros o amantes románticos —de diversa índole—, y las mujeres, con excepción del símbolo de la Pietá, son prostitutas.

Se supone que lo que sucede en este infierno moderno es el sueño del archirromántico Don Quijote, quien luce un trozo de cinta azul desteñida para recordarse a sí mismo las distancias recorridas y aquellas por recorrer aún, la campiña verde, y el espíritu de su corazón que responde a palabras tales como "verdad", "valor" y "deber"... palabras sublimadas por las mayúsculas y los signos de admiración del autor. Cuando Sancho lo abandona, Quijote, que percibe la soledad de la plaza, pronuncia la frase ya citada que Williams define como una clave de la obra: "Cuando hay tantos solitarios como los que parecen serlo, sería imperdonablemente egoísta estar solo sin compañía". Se acuesta a dormir y a soñar. Describe su sueño como "una procesión, una mascarada", y de dicha experiencia espera deducir nuevos significados o recordar otros viejos. Este parecería ser otro aserto del autor —entre varias descripciones o definiciones— para explicar su obra.

Gutman, el propietario del lujoso "Siete Mares", maneja los dieciséis cuadros cortos en una forma que recuerda el desempeño del Director de Escena de *Our Town (Nuestro pueblo)*, de Thornton Wilder. Este personaje, que es una caricatura del empresario y simboliza el poder del dinero y la brutalidad, ve a las personas como ladrones, prostitutas, mendigos y vendedores, y considera que el empleo de la palabra *Hermano* * es una excusa suficiente para la sublevación. Con la ayuda de sus secuaces destruye cualquier vislumbre de independencia, el espíritu intolerable de la anarquía. Una de sus víctimas, el anciano Jacques Casanova, conserva su orgullo no obstante su pobreza y las presiones para que se adapte. Cuando Gutman se dispone a arrojar su

* En castellano en el original. *(N. del T.)*

maleta desde la ventana más alta del hotel porque Casanova no puede pagar la pensión, el amante grita con tono dramático: "Cuidado, tengo... recuerdos... frágiles... ¡Así ha llegado por fin aquello que está señalado!" [6] Esta es otra de las frases que, como aquellos versos de sus tempranos poemas, están destacadas para sugerir algún misterioso significado en que el autor pretende ser profundo. El amor de Casanova por Marguerite Gautier, que no es correspondido y que constituye una de las pocas relaciones reconfortantes de la obra, le impide dejar la Plaza.

Otro romántico, Lord Byron, aporta un monólogo acerca del corazón humano y el papel del poeta, y luego huye hacia la libre y azul lejanía. Describe con espantosos pormenores la cremación del cadáver de Shelley: el estallido del cráneo, la apertura del cuerpo, y el robo del corazón por parte de Trelawney. Este es un cuadro de curiosa morbosidad que sin duda fue incluido para sacudir a los espectadores y que revela más acerca de Williams que acerca del infierno que él se proponía retratar. Byron, que debe hablar directamente al público sobre la forma en que escucha "el puro instrumento de cuerdas" de su corazón, expresa sentimientos que parecerían contener una referencia muy personal para Williams: "Otrora esa fue mi vocación, antes de que quedara oscurecida por aclamaciones vulgares". Empero, Williams le hace admitir a Byron que la fama y la fortuna alivian la horrible soledad que forma parte del destino del poeta. Como si estuviera culpando al público por el género de obras que escribió durante ese período de abundancia, hace un comentario velado sobre el carácter desmoralizador de la época. Sólo él emplea la insólita palabra "declividad". Como si estuviera hablando por boca de Byron, Williams dice: "*¡En este mundo existe una pasión por la declividad!*" Ya se ha señalado aquí que Williams recurre a medios extraños y tortuosos para contestar a sus censores. El barón de Charlus, un viejo mentecato, sibarita, masoquista e invertido tomado de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, es acosado por un joven de exótica belleza. Confiesa que le gusta que lo sigan. A aquellos

que lo acusan de corrompido, les responde que ésta no es más que una simplificación. La sugerencia evidente consiste en que huye del mundo sórdido a través de la homosexualidad. Poco tiempo después lo estrangulan, aparentemente no por sus "pecados" sino por su falta de dinero.

La mayoría de las mujeres parecen ser prostitutas envejecidas. Dos de los grotescos personajes femeninos, exageradamente maquillados y ataviados, son figuras literarias: Prudence Duvernoy y Olympe, amigas de Marguerite Gautier. Una vieja ramera particularmente desagradable, Rosita, se baja continuamente la blusa para mostrar sus pechos caídos, y se pasea arrastrando los pies y voceando su mercancía, el amor. Es fácil catalogarla como una de las busconas más repugnantes de Williams. La mayor atención se concentra en Marguerite Gautier, la heroína de *La Dama de las Camelias*, de Dumas, una toxicómana fugada de un sanatorio, pero aún hermosa no obstante su avanzada edad. Los tiempos han cambiado para la Gautier. En tanto que antes cobraba por el placer que concedía, ahora es ella quien debe pagar por el "amor" que, según espera, retardará la embestida de los años. Enuncia la cínica opinión del autor sobre el amor, o sea que éste no refleja ternura sino sólo el hecho de que dos personas se acostumbran la una a la otra y se brindan mutuamente un género vago de consuelo humano. Aburrida de la devoción de Jacques Casanova, ofrece a otro su "zafiro cabujón" y hace buscar a un joven *gigoló* que finalmente la desvalija e insulta. Sumida en la soledad final recurre a Casanova, mortalmente enfermo, y esta camaradería que florece tardíamente es la que inspira la simbólica —y "poética"— frase con que cae el telón: *"Las violetas de las montañas han quebrado las rocas!"*

La Gitana y su hija Esmeralda, motivo de una abundante cháchara sobre la virginidad, salen a escena cada vez que es necesario distraer a la Gente de la Calle de la injusticia o la brutalidad. Hay tres figuras simbólicas de la corrupción: el hijo bufón de la Gitana, Abdullah; A. Ratt, gerente del hotel pulgoso; y el Usurero. Estos trabajan con las mujeres para estafar a cualquier cliente que se preste

para ello. Sobre el lado opulento de la plaza, Lord y Lady Mulligan son caricaturas que representan los privilegios especiales de los viejos y melancólicos ricachos. La Gente de la Calle, a veces hambrienta, a veces intimidada, a veces hipnotizada por la hegemonía de Gutman y su pandilla, parece desempeñar el papel de coro. La cantante ciega, *La Madrecita* con su Hijo, figuras que parecen desubicadas en esta "fantasmagoría de la decadencia", simbolizan la esporádica evidencia de amor y compasión. También hay un guitarrista llamado Soñador que parece acompañar a la Pietá.

Aparentemente, el Dante del infierno de Williams es el robusto y eterno recluta norteamericano. Un joven vagabundo de veintisiete años de edad que lleva colgado del cuello un par de guantes de boxeo y luce un recuerdo de años mejores, un cinturón con la palabra CAMPEON tachonada con rubíes y esmeraldas. Este viajero, que se compadece a sí mismo, se explaya largamente sobre sus problemas: la fiebre tropical en un barco sin asistencia médica; el retiro del cuadrilátero de los campeones, impuesto por una enfermedad del corazón... un corazón descrito simbólicamente en términos de "grande como la cabeza de un bebé"; la renuncia obligada al licor, el cigarrillo y el sexo; y una esposa enamorada que le teme a un beso apasionado. Kilroy recuerda no sólo al Apolo mutilado de "One Arm" que perdió el centro de su existencia junto con el brazo, sino también, por la acumulación de dificultades, a las lacrimosas biografías de Laura Wingfield y Blanche Du Bois. Kilroy se convierte en un blanco fácil para los matones de Camino Real. Lo desvalijan; traba amistad con Jacques Casanova quien, lo mismo que Val Xavier, busca algo sin saber con exactitud de qué se trata; y es obligado a usar un disfraz de payaso con una peluca roja, una nariz bulbosa que se enciende como una lamparita, anteojos con armazón de carey, y la gigantesca huella de una suela de zapato en las asentaderas, uniforme éste que refleja obviamente la pérdida de dignidad del hombre. Su resistencia a las fuerzas del orden que lo catalogan como "marica" se expresa en una ruidosa persecución por el escenario, la sala del teatro, los

pasillos y la galería, para culminar en un violento salto sobre el escenario. En la pieza hay tres espectáculos estridentes parecidos a éste, son sustitutos de la acción y reflejos típicos de la ineptitud de Williams para desarrollar un tema dramático. O, en otros casos, como por ejemplo en el interludio fraternal entre Kilroy y Casanova, Williams no dramatiza su idea sino que recurre a actos evidentemente simbólicos: cada uno de los personajes románticos le quita al otro su signo de humillación.

Hay una escena de seducción que sin duda fue escrita pensando en la taquilla. La astuta alcahueta, la Gitana, frustra la fuga de Kilroy de Camino Real ofreciéndole a su hija de rostro infantil, Esmeralda, acerca de cuya virginidad tanto se habla. Según la leyenda, la luna llena le restaura continuamente la pureza. La introducen en el escenario reclinada sobre un diván. La descripción recuerda a la *femme fatale* de las películas mudas: un velo sobre la cara, un ceñidor bajo el ómbligo, una falda diáfana y serpientes verdes sobre los pechos. Kilroy contempla a esta resplandeciente hija de Eva y queda aturdido. Con la emoción en mayúsculas de Williams le pregunta si su especialidad son las hojas de té... un chiste gracioso y una distensión bienvenida. La mamá Gitana le ordena a Nursie, un criado, que le "tome el tiempo" y sale en busca de sus propias aventuras callejeras. Cuando la silenciosa e "inocente" sirena permanece muda, Kilroy describe la estrategia amorosa de los Estados Unidos. Esmeralda desconcierta luego a su pretendiente con algunos comentarios audaces que representan más probablemente observaciones cáusticas de su creador que ideas de su propia cabecita: "Dicen que es necesario estabilizar el sistema monetario en todo el mundo"; o "¿Qué opinas de la lucha de clases?"; o "¿Qué opinas del cuco?" —el cuco es una referencia a Dios—; o "Nos parece que se ha hablado tanto del cuco que El se ha quedado dormido". Kilroy prefiere una conversación más íntima. Cuando Nursie anuncia mordazmente a los amantes que sólo disponen de quince minutos, Kilroy es enviado a la cama. Entonces comienza la diversión, una dulce diversión en lo que podría denominarse diálogo simbólico o "poético".

Esta es otra variante de la escena de seducción de Williams que resulta cada vez más conspicua en las piezas posteriores. En este caso particular su extraña mezcla de comicidad y sensualidad desbordante se parece a la que encontramos en la escena análoga de *Baby Doll.*

En la escena del galanteo, que forma parte de los "ritos de fecundidad", se combinan la insinuación y lo vocingleramente obvio, lo precioso y lo cursi, lo tonto y lo sentimental, lo cáustico y lo humorístico. Este parece ser el comentario del dramaturgo acerca de las mujeres norteamericanas, obsesionadas por el sexo y despiadadamente astutas, pero totalmente incapaces de amar. Después de este cuadro de alcoba entre una muñeca mercenaria y un muchacho norteamericano desilusionado, Kilroy describe el amor como algo que no tiene más méritos que el término obsceno que los chicos garabatean sobre los cercos cuando escapan de la escuela. Habla de la ternura y la sinceridad, palabra ésta repetida *ad nauseam,* y admite que en este caso particular el juego amoroso no valió los guantes de boxeo que él empeñó para pagarlo. La joven prostituta se convierte en filósofa y sentimental cuando afirma: "Siempre es así cuando se levanta el velo. Todos se sienten igualmente avergonzados por haberse degradado y sus corazones encierran más congoja que la que puede albergar un corazón".

La escena de los "ritos de fecundidad" es seguida casi inmediatamente por la escena de la muerte. Cuando Kilroy, acosado por los Barrenderos (la Muerte), solicita la ayuda de Gutman, una bella mujer desnuda que se llama Eva aparece fugazmente en el balcón, escena que debe tener un sentido simbólico a menos que Williams continuara aferrado al clímax del cuadro anterior. No obstante su soledad y sus frustraciones amorosas, Kilroy es un hombre valiente... del tipo de Williams. Su actitud recuerda la imagen del temprano poema "Cried the Fox", en que el animal perseguido —símbolo de D. H. L.— aúlla a la jauría que lo sigue. En la misma forma, Kilroy desafía a los Barrenderos para que vayan a atraparlo. Estas expresiones de histeria verbal están destacadas en gruesas mayúsculas y

signos de exclamación. Kilroy acompaña sus palabras con fintas pugilísticas de sus viejos tiempos y enfrenta lo que es, simbólicamente, inevitable.

En una escena doble —una técnica favorita de Williams y antigua— La Madrecita, con el cuerpo del muchacho atravesado sobre las rodillas, entona las alabanzas póstumas, al mismo tiempo que los estudiantes de medicina realizan la autopsia de Kilroy, "un vagabundo no identificado". La Pietá le ruega al público que recuerde a este joven que hablaba con un suave acento sureño tal como era en la época en que estaba en el apogeo de su carrera, y no como cuando se halló asustado y vencido. Recurriendo a una metáfora bastante complicada dice acerca de los admiradores de Kilroy: "Se irguió como un planeta entre las lunas de sus anhelos", imagen ésta que Williams ya había empleado anteriormente para referirse al Apolo mutilado. Convoca a todos los fracasados, a todos los seres deformes, para que recen por uno de ellos, cuyo corazón era "tan grande como la cabeza de un bebé". Y entonces, en uno de los arranques de fantasía más increíbles, La Madrecita provoca la resurrección de Kilroy con un toque de sus flores. Después de tanto sentimentalismo y tanta teatral prestidigitación, Kilroy se despierta, se frota los ojos, observa cómo los médicos extraen la esfera de oro... su corazón de oro macizo, y los oye hablar sobre "lesiones patológicas".

Kilroy toma su precioso corazón de oro y desencadena otra cacería estrepitosa con todo el bullicio que puede proporcionar el escenario. Luego viene el auténtico cuento de miedo. La prostituta filósofa, Esmeralda, abarca a todos los fracasados y desencantados en una extensa disertación retórica que resulta increíblemente sensata en labios de la mercenaria de rasgos infantiles cuya virginidad se restaura periódicamente: "Que Dios bendiga a todos los tramposos y buscavidas y fracasados que venden sus corazones en la calle, a todos los que han perdido dos veces y probablemente volverán a perder una tercera, a las cortesanas que cometieron el error de amar, a los mayores amantes coronados con los cuernos más largos, al poeta que deambuló lejos de la verde comarca de su corazón y que quizá encuen-

tre y quizá no el camino de regreso; que contemple esta noche con una sonrisa a los últimos caballeros, los de la armadura enmohecida y los blancos penachos ajados; y que sea comprensivo y casi tierno con aquellas borrosas leyendas que van y vienen por esta plaza como canciones vagamente recordadas... ¡oh, que en algún momento y en algún lugar haya algo que tenga nuevamente el sentido de la palabra *honor!*" Esta es una de las plegarias más completas y románticas que Tennessee Williams ha entonado por los vencidos y los proscriptos.

El pobre viejo Kilroy, que cree haber encontrado en Esmeralda otra mujer auténtica, no tarda en quedar desilusionado y desechado. Sus comentarios finales acerca de su experiencia en Camino Real sugieren que, en realidad, no le ha sucedido nada: continúa siendo el chiquillo llorón, que esta vez sufre por su desengaño amoroso. Kilroy sigue el consejo del viejo caballero andante de los sueños, Don Quijote, "¡No! ¡Te compadezcas! ¡A ti! ¡Mismo!" [7] —evidentemente, la puntuación poética tipográfica estaba destinada a agregar profundidad—, y parte, mirando al público y sonriendo a su nuevo amigo, el Buen Samaritano romántico. La obra concluye con una nota de falso optimismo cuando el viejo caballero contempla a Casanova y Marguerite y pronuncia la frase simbólica: "¡Las violetas de las montañas han quebrado las rocas!" A medida que habla, la fuente empieza a arrojar agua, lo que parecería implicar otro tardío símbolo de esperanza... o un poco de atención a la escenografía.

La idea alrededor de la cual quizás fue elaborada esta pieza tiene un mérito considerable. El *Infierno* de Dante reescrito en términos modernos proporcionaría a un dramaturgo atento, imaginativo, un marco ideal para reflexionar sobre la decadencia contemporánea. Pero Tennessee Williams, obsesionado por el sexo y el sentimentalismo, redujo excesivamente su margen de acción. Incapaz de manejar una vasta idea dramática, recurrió a la retórica, a la pantomima y a alegorías tan obvias como el avión denominado Fugitivo, los Barrenderos, una fuente seca, y personajes como A. Ratt (Una Rata). También repitió algunos de sus remanidos ardides

teatrales. Así como en *The Glass Menagerie* empleó paneles trasparentes para subrayar sus intenciones, en esta obra, cada vez que entra en escena un personaje legendario, un jorobado da saltos mortales a través de un aro festoneado con campanillas; un holgazán se asoma por una ventana de la calle de las tabernas para gritar frases innecesarias, un gong suena reiteradamente durante la escena de la fiesta que representa los ritos de fecundidad; y en un momento determinado se supone que Kilroy debe interpretar una danza que reseña su biografía —boxeador, vagabundo y amante—, lo cual significa un lindo encargo para cualquier actor.

El dramaturgo ha ofrecido bastantes explicaciones acerca de esta obra, pero ninguna de ellas es suficientemente amplia. Escribió basándose en su teoría personal antes que en la observación, y otorgó valor universal a un enfoque muy particular y exclusivo. Después de divorciarse de la vida y de los seres acerca de los cuales escribe con tanta eficacia, se dejó dominar por los recursos teatrales. Si hubo alguna influencia de Baudelaire y Rimbaud en la elaboración de esta pieza —y es posible que la haya habido hasta cierto punto—, el dramaturgo sacrificó lo que podría haber logrado en profundidad cuando copió solo los formalismos de estos autores franceses. La obra es una mezcla de sentimiento y efectismo, de poesía y farsa, de observación aguda y vulgaridad, y contiene una gama tan vasta de símbolos que debería constituir un deleite continuo para ciertos críticos que, sin embargo, corren el riesgo de que el fruto de su análisis les dé una sorpresa.

Brooks Atkinson escribió lo siguiente: *"Camino Real* es una incursión audaz en un teatro de poesía lírica que conjura fragmentos de vida mediante el uso del diálogo, la pantomima, el ballet, la música, la luz y el sonido. Si el tema del señor Williams no fuera tan detestable, probablemente todos podrían apreciar el virtuosismo de su artesanía". Atkinson agregó que era "imposible confundir la intención del señor Williams. Su mundo no se extingue con detonaciones ni gemidos sino con una mirada maliciosa y una mueca de disgusto. En él no existe la

salud. Con raras excepciones todos sucumben a la depravación. El Camino Real es el patio de una cárcel para viciosos". Los puritanos "tenían una escapatoria y sueños de gloria futura. Pero el señor Williams no tiene nada en reserva".[8] Harold Clurman escribió por su parte: "Por tratarse esencialmente de una obra de juventud, *Camino Real* es inmadura. Pero al igual que las obras juveniles e inmaduras de la mayoría de los artistas, *Camino Real* vale en la medida en que refleja los pensamientos, impulsos y ambiciones germinales del autor. Lejos de ser oscura, la pieza reitera su intención y sentido a cada paso. En verdad, su claridad es demasiado evidente para que ésta sea una sólida obra de arte". A continuación hizo un comentario en torno de la situación del teatro norteamericano: "Lo triste de nuestro teatro es que una obra como *Camino Real,* con todos sus defectos, deba ser montada, escuchada, criticada con moderación y afecto, y que esto sea difícil cuando su producción cuesta una fortuna, cuando está obligada a convertirse en parte de la gran maquinaria de inversiones, bienes raíces, corretajes de Broadway y competencia en pos de la fama. Una pieza del género de *Camino Real* debería ser puesta en escena —como se haría en Francia, por ejemplo— con medios modestos, en un teatro pequeño donde se la podría presenciar, disfrutar y juzgar serenamente como lo que es: una obra menor y falible de un joven artista dotado de gran talento".[9]

III. *Orpheus Descending*

Refiriéndose a *Orpheus Descending,*[10] una nueva versión de *Battle of Angels* que fue reescrita después de quince años de experiencia teatral, Tennessee Williams dice: "Superficialmente era y es aún la historia de un joven indómito que llega a una comunidad convencional del Sur y provoca tanto alboroto como un zorro en un gallinero.

"Pero debajo de la superficie ya familiar encontramos una obra acerca de los enigmáticos interrogantes que atormentan el corazón de los indi-

viduos y acerca de la diferencia entre continuar planteándolos —diferencia ésta representada por los cuatro protagonistas principales de la pieza— y aceptar las respuestas oficiales que no son respuestas sino adaptaciones provechosas o capitulaciones ante un estado de incertidumbre". [11]

El tema del poeta colocado en un mundo hostil se reitera en las obras de Williams. Las tres últimas estrofas de un poema, "Orpheus Descending", [12] increpan a esta figura especial en términos bastante extravagantes. Williams describe la triste vida del poeta. Dice que Orfeo debe aprender que ciertas cosas, normalmente incompletas —una idea básica del cuento de horror "Desire and the Black Masseur"—, se deben buscar y abandonar; que es propio de la naturaleza del mundo que aquél que tiende hacia las alturas esté destinado a caer; que él, un hombre fugitivo y avergonzado, debe arrastrarse dentro de sí mismo, puesto que no representa a las estrellas sino que es el residuo de víctimas desgarradas por las furias vengadoras. Esta ambivalencia de espíritu y carne en el seno de dicho personaje, tal como se lo describe en el poema, recuerda la figura simbólica de Alma Winemiller, la idealista convertida en prostituta, o de Blanche Du Bois, la aristócrata decadente. Williams ha otorgado su propia interpretación al mito clásico y la ha impuesto a la vieja pieza teatral.

Orfeo es Val Xavier, el poeta-vagabundo-salvador, que desciende al infierno de una pequeña ciudad sureña para rescatar a la muerta Eurídice, o Lady (Myra, en la obra primitiva), de Plutón, o Jabe Torrance, el esposo de corazón de piedra, sentenciado por el cáncer, que la secuestró de la vida romántica con que ella soñaba. El rincón particular del infierno al que ingresa Orfeo-Val Xavier es una lóbrega tienda de ramos generales con un bar anexo decorado con sombríos tonos poéticos. Este último local simboliza las reminiscencias románticas de amor y felicidad. Preocupado nuevamente por el tema del recuerdo, Williams hace que el salón social, restaurado en el curso de la pieza, represente la imitación del Moon Lake Casino que Lady asocia sentimentalmente con el muchacho rico que la aban-

donó y con su padre, llamado el Gringo, quien fue quemado vivo junto con su casino porque vendió licor a los "negros". Y sólo en la versión del infierno ideada por Williams podría existir la inevitable alcoba, ornamentada exóticamente con un cortinaje oriental de colores brillantes —un árbol de oro, frutos escarlatas, pájaros tropicales— que evidentemente debe demostrar que no todo es helado puritanismo.

Los habitantes de este infierno constituyen un surtido abigarrado de ciudadanos comunes, mujeres desaliñadas, y chismosas tontas y perversas que saborean los recuerdos de los "amartelamientos" en el viejo Moon Lake Casino y las noticias sobre las desgracias ajenas. Sus maridos —viejos panzones que juegan con máquinas tragamonedas, armas de fuego y sabuesos— son los vestigios del Destacamento Místico, una especie de Ku Klux Klan que mantiene en su lugar a los forasteros, como los gringos y los negros. Un ser primitivo y fantasmal, el Hechicero, con sus huesos de aves y su escalofriante grito indígena, parece constituir el símbolo de la libertad y la muerte puras, tal como las enfoca Williams. Pero lo más importante para Orfeo-Val Xavier son tres mujeres, pues la obra gira en torno de su relación con ellas.

Val Xavier es un sureño bien parecido, con una voz íntima y suave, y cuyo sello de libertad, libertad salvaje, continúa siendo una chaqueta de piel de víbora en lugar del convencional traje azul del ganapán. Ahora es un hombre de treinta años que ya no está seguro de que el sexo proporcione la respuesta a todos los interrogantes. La guitarra que lleva cubierta con nombres de cantantes famosos es, para algunos críticos, un símbolo fálico, pero también parecería serlo de su arte y de su pureza. Su arte, dice, lo purifica después que él ha sido contaminado por el mundo. Impoluto no obstante su vida corrompida "con el grupo" —¿hay aquí una referencia velada a la homosexualidad?— no pertenece ni a la clase de los compradores ni a la de los comprados, sino a la de quienes no tienen compromisos y son libres. Este hombre que confiesa haber sido encarcelado por vagancia, a los treinta

años parece querer cambiar por seguridad un poco de su indómita independencia.

Una vieja compañera de sus días de artista andariego es Carol Cutrere (Sandra Whiteside en la antigua pieza), quien continúa siendo la pobre chiquilla rica pero un poco más envejecida y más exótica y exhibicionista. Luce el maquillaje exagerado del teatro. Cuando le preguntan por qué hace semejante ostentación de sí misma, narra sus anteriores hazañas humanitarias. En otra época había pertenecido a un distinto género de exhibicionistas: fue una fanática religiosa y una reformista que pronunciaba discursos, que escribió cartas de protesta acerca del trato brutal a los negros, gastó su herencia en la construcción de clínicas, y brindó un espectáculo singular cuando se vistió con arpilleras y peregrinó descalza para entrevistar al gobernador y solicitarle que dejara en libertad a un negro sorprendido con una prostituta blanca. A ella también la arrestaron por vagancia y desde entonces ésa se convirtió en su carrera. La primera parte de la biografía no armoniza con el personaje que se presenta como Carol Cutrere, ni con nada parecido a él, a menos que éste sea un ejemplo exagerado del idealista que se zambulló profundamente en el barro. En esta biografía también hay un atisbo de la actitud de Williams: la renuencia a tomar partido, a emitir juicios sobre el bien y el mal, a comprometerse.

Frustrada en las empresas humanitarias que acaba de enumerar, opta por el sexo... y lo hace con una violenta compulsión. Le plantea la propuesta habitual a Val, quien la rechaza diciendo que el exceso de bebida y el "apareamiento" con desconocidas son cosas para jóvenes y no para un hombre de treinta años. Estos dos seres intercambian confidencia con el aire de "dos chiquillos solitarios", pero el tópico es como siempre el sexo, ornamentado con palabras tiernas y crudos detalles biológicos.

Tal como sucedía en la versión primitiva, Val coquetea con la catástrofe cuando pretende cambiar su libertad por un empleo en la tienda y se enreda con la propietaria de ésta, sedienta de amor. Lo que parece conquistar la simpatía de ella es la des-

cripción poética del amor y la pureza que enuncia Val: "¿Sabe que hay un pájaro que está desprovisto de patas y que por ello no puede descender en ninguna parte y debe mantenerse constantemente en el cielo con la fuerza de sus alas?... Dichos pájaros se confunden con el cielo y este es el motivo por el que no los cazan los gavilanes... ¡no los ven allá arriba en el alto cielo azul cerca del sol!" Robert Brustein cataloga a este pájaro como un símbolo de inocencia que permanece libre de las influencias corruptoras de la tierra.[13] Si la pureza de Val se debe tomar como un estado de inocencia antes de la experiencia pecaminosa del sexo, y si su compromiso con el mundo comercial implica otra asociación con las fuerzas oscuras, entonces es indudable que el protagonista se encamina hacia una situación difícil. No obstante la introducción de complejas alegorías, la intensidad recae pesadamente sobre las escenas eróticas.

La relación entre Val y Lady le proporciona a Williams varias oportunidades para ilustrar sus conocidas tesis acerca de las relaciones humanas. Su teoría clave es expuesta con frecuencia: el amor y la comprensión dependen del contacto físico. Todos los personajes por los que Williams siente alguna simpatía están solos. El autor ha creado una larga, larguísima, procesión de personas muy solitarias. Se podría decir que Val Xavier habla en nombre de todas ellas: "¡Nadie logra conocer jamás a *nadie*! ¡Todos estamos sentenciados a confinamiento solitario dentro de nuestros pellejos, a perpetuidad! ¿Me entiende, Lady?... Le aseguro que es la verdad, debe convencerse, estamos condenados a un confinamiento solitario perpetuo dentro de nuestros solitarios pellejos en tanto vivamos sobre esta tierra". Cuando Lady expresa la convicción de que la respuesta a la soledad es el amor, Val le contesta que ésta es una quimera que ha engañado a mucha gente.

Pero pronto se deja comprometer. Cuando Lady instala súbitamente el dormitorio de Val en la pequeña trastienda y lo acusa de haber robado su caja con dinero, él hace una serie de fútiles esfuerzos por escapar y las recriminaciones mutuas son desagradables. Val describe groseramente a Lady: dice

que es una mujer envejecida, insatisfecha, que ha contratado a un forastero como empleado diurno pero con el propósito de usarlo como amante nocturno sin hacer un desembolso adicional. Cuando a ella le faltan las injurias lo golpea con sus puños, pero al ver que él se vuelve para irse, le grita con las mayúsculas dobles de Tennessee Williams que no se vaya, que lo necesita para continuar viviendo. La música de fondo adecuada refuerza sus desinhibidos gritos de pasión. Entonces Lady, una mujer que oscila entre los treinta y cinco y los cuarenta y cinco años, pero que es descrita como una criatura en trance, desgarrada emocionalmente y titubeante, avanza hacia la trastienda con las sábanas en los brazos. Alentada por las palabras tiernas que le susurra Val, junta fuerzas para entrar. El mira alternativamente a ella y a la guitarra —¿la vieja guitarra fálica?— y el telón inevitable sugiere la escena de alcoba.

Otro aspecto del espíritu poético está representado por Vee Talbott, la esposa de un *sheriff* ignorante y brutal, la cual busca su liberación en la pintura. Es una fanática religiosa que parece trabajar mejor durante sus períodos de frenesí, como por ejemplo cuando pintó la ascensión del Espíritu Santo después de tener una "visión". Hay una curiosa nota aparentemente personal en la descripción de la forma en que trabaja Vee: "He pintado durante todo el día, terminé un cuadro en un tirón de diez horas, hice una pausa de pocos minutos para tomar café y volví a él mientras tenía una visión clara. Creo que esta vez lo logré. Pero estoy tan exhausta que me podría caer aquí mismo. No hay sobre la tierra nada tan agotador como este género de trabajo. No se trata tanto de que cansa el cuerpo como de que la deja a una vacía por dentro. ¿Entiende lo que quiero decir? ¿Por dentro? ¿Cómo si a una la hubiese quemado algo? ¡Bien! ¡Aún así! Una siente que ha ejecutado algo cuando termina con eso, a veces se siente... *¡exaltada!*" Vee se refiere a otro cuadro, una Iglesia de la Resurrección con un campanario rojo. "Lo sentí, oh, sencillamente lo *sentí* así. Lo pinto tal como lo siento en lugar de hacerlo siempre tal como en realidad es. Las

apariencias son engañosas, y nada es tal como lo ven los ojos. ¡Hay que tener... *visión... para ver!*"

Estos cuatro protagonistas plantean problemas interesantes que habrían merecido un análisis más completo. Lamentablemente hay tantos factores efectistas y de distracción que las partes más vigorosas de la obra quedan insuficientemente desarrolladas y oscurecidas. La incapacidad de Williams para llevar a buen fin un tema dramático se manifiesta en la conclusión histérica de la pieza... otra vez "algo insólito". Lady, tan mercenaria como sus vecinos, evidentemente pervertida por su ambiente, estéril durante muchos años de matrimonio, anuncia extáticamente su gravidez. El dramaturgo puso este mismo anuncio final en labios de sus heroínas de *The Rose Tattoo* y *Cat on a Hot Tin Roof*. Val Xavier, el portador de vida, un símbolo de la libertad salvaje y pura, pero atrapado por el amor —las diversas secuencias hacen que esto sea muy difícil de creer— cae ante Lady, postrado por la veneración. Pero Jabe, el Plutón y esposo engañado, no obstante su tremenda hemorragia, descrita como símbolo de la muerte así como de la maldad, todavía puede empuñar un arma. Le pega dos tiros a Lady con un "¡Ja!" y una maldición y amenaza con quemarla como quemó a su padre. Este jubiloso anuncio confirma tardíamente las sospechas de Lady.

Acompañado por una turba provista de sopletes, el sheriff Talbott —sumido en una desconfianza alcohólica por las atenciones que el vagabundo ha dispensado a su esposa Vee, y respondiendo asimismo a la falsa acusación de asesinato que lanza Jabe— arrastra consigo a Val. Entre bambalinas se oyen espantosos gritos de angustia. El Hechicero vuelve poco después con la chaqueta de piel de víbora y Carol Cutrere sale de la nada para rendir el último homenaje a la libertad: "Los seres salvajes dejan tras de sí sus pieles, dejan pieles limpias y dientes y huesos blancos tras de sí, y estos son recuerdos que pasan de mano en mano, para que los fugitivos puedan seguir siempre a los de su raza..." Y luego se repite el grito del torturado Val, más terrible que antes.

John Gassner, quien definió esta pieza como "una

de las obras más caóticas del genio contemporáneo", observó que lo que se mantiene en primer plano es la violencia, antes que el sentido. En una trama integrada por una "multiplicación de angustias, males y horrores" hay varios estratos de significado, pero "el enmarañado simbolismo de la pieza" oscurece tanto los caracteres como el ambiente. "El mito se complica en la pieza cuando las dos leyendas acerca de Orfeo se enredan en el simbolismo de la obra. La acción se atiene a la leyenda acerca del descenso del bardo al mundo subterráneo; la otra analogía se refiere a las Bacantes que lo destrozan enloquecidas por la religión orgiástica". La obra tiene demasiadas pretensiones al trasladar dicha historia a la dimensión de esa ciudad sureña particular y de un héroe en el que se amalgaman tantos símbolos diferentes: "Val el poeta, Val el macho idealizado perseguido hasta su destrucción por mujeres ávidas de sexo, y Val el noble salvaje del romanticismo rousseauniano", probablemente por vía de D. H. Lawrence. La pieza se complica aún más por el hecho de que Williams presenta conjuntamente dos de sus temas capitales: "el trágico aislamiento del artista en el infierno de la sociedad moderna y la crucifixión del hombre puro en la cruz de la sexualidad". Gassner reconoció el valor de la obra en relación con otros ensayos contemporáneos, si bien la consideró un fracaso.[14]

Donald Justice dijo de la pieza:

> Esta es una obra clave para comprender a Williams. Una revisión de su primera pieza importante, *Battle of Angels*, esboza con toscos trazos de fantasía casi sin disimulo un conflicto esencial para su imaginación, que encontró su análisis más célebre en el choque entre la "poética" Blanche y el "auténtico" Stanley de *Streetcar*. También allí lo "poético" era destruido por lo "auténtico"; pero se estaba desarrollando una cierta ambivalencia. El conflicto ya no se planteaba sencillamente entre el bien y el mal; a pesar de todo, Stanley no era totalmente repulsivo. En *Orpheus* la energía sexual ha sido asociada en forma casi exclusiva con lo "poético", pero, en la medida en que en *Streetcar* lo "real" asimila una

parte de dicha energía, la simpatía de Williams la acompaña, y evidentemente ocurre otro tanto con la nuestra. El mejor equilibrio de fuerzas contribuye a que la obra también sea mejor. [15]

Henry Popkin aportó algunos datos acerca de las complicadas y confundidas pretensiones y el retorcido simbolismo de la pieza cuando la describió en términos de los elementos cristianos sobre los que fue estructurada y de los cambios que se produjeron en los elementos que ya aparecían en *Battle of Angels*. El último acto se ha desplazado del Viernes Santo al Sábado de Gloria; Myra, o Mary, se ha convertido en Lady (Dama), o "Nuestra Señora", pues Williams tiene la costumbre característica de imponer su propia fantasía a una figura religiosa universal, trasformando en este caso a la Madre de Dios en una tendera ávida de sexo y mercenaria; Val se convierte en Orfeo y se asocia a Cristo, pues ambos descendieron al infierno, pero Val-Orfeo es destruido; la guitarra de Val, que se parece bastante a la lira de Orfeo, tiene un sentido fálico, pues los habitantes de la ciudad, celosos y frustrados en el plano sexual, avanzan hacia Val con los cuchillos desenvainados como si quisieran castrarlo; Jabe, descrito como "el Príncipe de las Tinieblas en persona", destruye a los amantes; los rayos de luz que juegan sobre la escena parecen insinuar una especie de resurrección simbólica; la nota final de la pieza combina dos temas familiares de Williams —la sexualidad y la religión— y el homenaje a la chaqueta de piel de víbora está acompañado por un "cántico religioso". [16]

Tennessee Williams rebautizó la versión cinematográfica con el título de *The Fugitive Kind*. [17] Al proceder así utilizó una frase que la decadente o aristocrática Sandra Whiteside emplea en *Battle of Angels* cuando se describe a sí misma y describe a Val, tratando de apartar a este último de una vida vulgar.

IV. *Period of Adjustment*

Aunque *Period of Adjustment* [18] señala en verdad un cambio respecto de los tópicos de canibalismo, castración y otras formas de violencia, también se refiere a los mismos hombres frustrados y variantes de la femeneidad sureña que venían apareciendo en las piezas de Tennessee Williams desde hace veinte años. Aunque se supone que esta obra presenta un enfoque cómico y más amable de la vida, vuelve a inmiscuirse el mismo elemento desagradable y enfermizo. Harold Clurman, entre otros, opinó que la obra no era particularmente graciosa: "En realidad, lo que uno encuentra es algo inquietantemente ambiguo, no del todo «recto»".[19]

En Nochebuena —sin duda un momento oportuno para el amor— se revelan las vidas de cuatro neuróticos, cada uno de ellos con su propio problema sexual. La acción transcurre en una "linda" casita suburbana de estilo español, una entre muchas casas iguales de cierta calle de Memphis. Un estruendo apagado y un cuadro que cae insinúan la explicación, cargada de sentido simbólico. Este barrio particular, denominado High Point, está construido sobre una caverna y se hunde tres o cinco centímetros por año. Sería muy costoso apuntalar una sola casa. Los propietarios y agentes de bienes raíces de la zona, que tienen perfecta conciencia de lo que está sucediendo, guardan el secreto para poder vender sus propiedades sin grandes pérdidas. Este género de engaño recuerda la queja de Brick Pollitt contra la mendacidad, así como el aparato de televisión y el sofácama de la casita recuerdan el decorado de *Cat.* Si este ambiente simboliza algún comentario implícito sobre las normas morales, Williams parecería estar sugiriendo que sus cuatro personajes son norteamericanos convencionales, todos ellos afectados por el mismo mal. Pero sus rasgos familiares los hacen aparecer como variantes de los viejos tipos.

Ralph Bates, tipo de adolescente, pero con treinta y cinco años —los héroes de Williams parecen envejecer junto con su creador—, es descrito como un hombre dotado de una afable gravedad, parecida hasta cierto punto a la del "Pensador", de Rodin, y de

un corazón capaz de amar. Pertenece al linaje del poeta-vagabundo-filósofo que se remonta a los Val Xaviers y Hadrians y, aún antes, al viajero "a dedo" que había aparecido en los primeros poemas, cuentos cortos y piezas en un acto: el personaje que tenía mucho que decir acerca del amor, pero cuya mejor manera de expresarlo era en forma glandular. Ralph está casado con la hija de un viejo millonario diabético que sufre de cálculos biliares y para colmo tiene un solo riñón: una vez más la biografía recargada. Dicho joven de buen corazón dice venenosamente que el viejo le ha estado jugando sucio al enterrador. A este Kilroy que está envejeciendo, que intuye las sombras de la edad madura a los treinta y cinco años, lo aburre su empleo rutinario y lo preocupa el hecho de que su juventud se está esfumando. Le envía un grosero telegrama de renuncia a su suegro y también le comunica sinceramente sus opiniones. Como sucede a menudo con los personajes de Williams —Brick Pollitt y Carol Cutrere son otros ejemplos de ello— existe poca relación entre el retrato que Williams traza del protagonista y la conducta del mismo. Ralph Bates se comporta como un adolescente malcriado de edad intermedia. Por su acto de emancipación, su esposa Dorothea lo abandona llevándose a su hijo. El explica que su gran aporte a la vida familiar consistió en sacar de manos del psiquíatra a una novia con dientes de conejo y hacerle creer que era atractiva. Consiguió un aumento de sueldo cuando ella le dio un hijo y, desde entonces, ha vivido reflexionando acerca de su talento malgastado. Parece que su predisposición para el amor no ha dado muy buenos frutos.

Este héroe en proceso de envejecimiento pasa la mayor parte del primer acto intercambiando confidencias con Isabel Haverstick, la esposa de su compañero de tiempos de guerra, momentáneamente abandonada a su hospitalidad. Ella es una versión atractiva de la locuaz beldad sureña: una criatura protegida, bastante inocente, nacida cuando hacía doce años que sus padres estaban casados. Esta hija de un padre sobreprotector habla y se comporta como una chiquilla perdida. Es proclive a profundidades

tales como las citas de su profesor de filosofía, quien dijo: "Todos nacemos, vivimos y morimos a la sombra de un gigantesco signo de interrogación que abarca a tres preguntas: ¿De dónde venimos? ¿Por qué? ¡Y a dónde, oh, a dónde vamos!" Este aserto de índole muy amplia, que pretende ser filosófico reaparece constantemente en las piezas de Williams. La idea afloró por primera vez, con un enunciado un poco distinto pero planteando los mismos interrogantes generales, en uno de los discursos del propietario del hotel lujoso en *Ten Blocks on Camino Real,* escrita en 1948.

Sin embargo, muchas de las escenas en las que interviene la última versión que proporciona Williams de la "muñequita" refinada, tienen características bastante buenas de comedia. Por ejemplo, al principio tenemos su larga, estirada lamentación acerca de algo tan minúsculo como su bolso azul de cierre automático, una queja repetidamente ignorada. Luego hay otro cuadro infantil en que ella intenta llamar a su papito para explicarle por teléfono —la inevitable escena del teléfono— todos sus problemas conyugales. Según Williams, con humor dulce y sentimental, la chiquilla enfrenta por primera vez las penas de la vida. Se deshace en llanto. El compañero de la época de guerra, el "muy bien parecido" George Haverstick, es una especie de Stan Kowalski frustrado. Famoso por sus historias sobre mujeres, en realidad les tiene pánico. Hace veinticuatro horas que está casado, y el día anterior a la boda renunció a su empleo porque la monotonía le destrozaba los nervios. Ahora está haciendo una gira con su flamante esposa para presentarle a sus compañeros del ejército, y el auto de la luna de miel es una anticuada "limousine" Cadillac para cortejos fúnebres. Conoció a su esposa en un hospital para veteranos, donde lo habían tenido bajo observación por un extraño temblor, y puesto que éste no se debía a una causa física, no lo indemnizaron. El temblor se explica más tarde como una afección que aparece cada vez que intenta hacerle el amor a una muchacha.

Lo mismo que el pobre viejo Kilroy, George tiene múltiples problemas. Y al igual que su amigo Ralph,

es un romántico con grandes sueños que no son de vulgar índole comercial. Le expone a Ralph su idea de mudarse a Texas, donde podrán criar ganado... un noble ganado simbólico que no estará destinado al matadero sino a un uso mucho menos corrompido en avisos de televisión. Quizás se supone que el exagerado romanticismo de la idea es gracioso. George crea sueños acerca de la forma en que los dos podrán volver la espalda a un país mendaz para vivir una existencia bucólica llena de dignidad. Probablemente porque Ralph nunca ha tenido problemas cuando se trataba de "conquistar" muchachas, él contesta a la fantasía de su amigo con otra mejor de su propia cosecha. Quiere ser el primer hombre, el primer Adán, que descenderá en Marte y Venus para fertilizar una nueva colonia. Parece excitarlo el saber que la idea ya no es impracticable.

Dorothea, la desagradable esposa de Ralph, con la que éste se casó no por amor sino por las posibilidades financieras que presagiaba su padre aparentemente moribundo, también había sido paciente de un psiquíatra. Su problema se parecía al del pobre George: frigidez psicológica. Temblaba violentamente cada vez que estaba al alcance de la mano de un muchacho. Su padre había tenido que pagar cincuenta dólares por sesión para descubrir este detalle, pero a Ralph Bates, el del gran corazón enamorado, le bastó una noche para curarla... algo de lo que podrían jactarse todos los héroes de Tennessee Williams con sus corazones descomunales.

Puesto que la pieza se titula *Period of Adjustment*, su problema parece consistir en meter nuevamente en el lecho a las parejas casadas. Ya entran en juego una esposa desconocida y su marido que ha estado separado de su compañero durante algún tiempo, el dramaturgo encuentra el pretexto ideal para repetir sus acostumbradas y extensas escenas entre dos personajes. El primer acto protagonizado por la desposada Isabel y su anfitrión Ralph Bates le dá a cada uno de ellos la oportunidad de revelar sus propios problemas conyugales privados y una buena dosis de su pasado. Culmina cuando la muchacha narra dramáticamente su primera noche de bodas. Y, sin embargo, a pesar de la situación teatral

fraguada, el diálogo sugiere la confusión y la histeria que se apoderaron de la pequeña Isabel: "¡No se trata de que yo le hubiera dado a entender que tenía *experiencia!* Aclaré muy bien que *no* la tenía. El conoce mi pasado y habíamos hablado *largamente* acerca de mis... *inhibiciones* que yo sé que son... inhibiciones, pero... que un marido comprensivo no pretendería que su esposa supere *instantáneamente,* en una cabaña para turistas, ¡después de un *viaje... largo... silencioso!* ¡En un *coche fúnebre* en medio de una *tormenta de nieve* con el *calefactor descompuesto* y *aturdida!...* con la flamante noticia de que... *los dos* nos habíamos quedado sin empleo y...".

El segundo acto reúne a los compañeros de tiempos de guerra, y, después de considerables ñoñerías de los recién casados, ñoñerías estas que indudablemente simbolizan el período de ajuste, los hombres se explayan acerca de sus mujeres de la época del cuartel y de sus sueños bucólicos. Detrás de toda esta conversación aparecen referencias veladas al problema de George. Finalmente aquél aflora y George hace su confesión: "Lo que quiero decir es, bien, se trata de lo siguiente... ¡tú *elegiste* tus líos! Te casaste con ellos. ¡Yo no elegí los míos! Se me presentaron misteriosamente, mis temblores, quiero decir. Ni siquiera te interesarían las tremendas consecuencias de una enfermedad como la mía". Extiende su mano temblorosa para demostrar la veracidad de su aserto. "¿Y si no desapareciera nunca? ¡Ellos no pueden tratar esto, ni siquiera pueden encontrar la causa! ¿Y si me sacudiera durante toda mi vida como, como... dados en el puño del jugador? ¿Eh? Quiero decir que en todos los momentos de tensión, en todas las horas de crisis, ¡tiemblo!... ¿Eh? Y esto tiene otros aspectos, además de los vinculados con el trabajo. Podría afectar mi vida amorosa. ¿Eh? Podría ponerme a temblar tan violentamente al empezar a probar con una chica que no me sería posible hacerlo. ¿Lo sabes? No podría interpretar la escena con ella...".[20] Cuando Ralph afirma que el problema consiste en que George le "teme a la impotencia", los amigos empiezan a cote-

jar sus aventuras. Y este es el tono general de lo que Williams entiende por "comedia seria".

El tercer acto comienza con una charla vulgar sobre cuestiones sexuales —decorada con las palabras tiernas de Williams— que sugiere que a los cuarenta y cinco años de edad el autor continuaba escribiendo con el léxico que había empleado cerca ya de los treinta años para escribir el poema "The Angels of Fructification". Este diálogo también pertenece a la categoría que impulsó al difundo George Jean Nathan a definir a Williams como el "hombre-genital" del teatro contemporáneo. Empero, la sabia disertación de Ralph sobre el arte de amar es interrumpida por la llegada de los suegros McGillicuddy, quienes son no sólo símbolos grotescos de la gente de clase media, empresaria, sino también copias fieles de la caricatura que Williams ha denominado los Ricachones. Han venido para llevarse las cosas de Dorothea, pero, antes de que puedan concretar su propósito, ella cede y vuelve arrastrándose hasta su esposo... con amor. La pieza concluye sin ninguna sorpresa: cada matrimonio, correctamente apareado, resuelve los problemas del lecho conyugal... y aparentemente también de la vida. Cuando empieza a caer el telón, se oye que Dorothea, ataviada con un camisón prestado, le dice a su esposo: "¡Cuidado, déjame hacer a mí! ¡No es mío!" ¡Es lógico esperar que Williams mantenga el oído atento a la taquilla hasta llegar al último signo de exclamación!

Williams procuró otorgar mucha trascendencia a ideas bastante triviales, como por ejemplo la de que debemos aprender a entendernos... preferentemente en la cama. Howard Taubman observó que "Williams no puede —y aparentemente no quiere— abandonar la atmósfera psiquiátrica". Según el criterio de Taubman los personajes son insustanciales, unilaterales, y sus "incompatibilidades sexuales temporarias" son "sombras" repetidoras "de viejos retratos que figuran en la galería de Williams".[21] La mayoría de los críticos coincidió en afirmar que el dramaturgo había demostrado su habitual destreza técnica y, su pericia para el diálogo, pero que había malgastado su talento. El crítico de *Time*, que definió a Williams

como "el laureado de Broadway en literatura sexual", observó que la pieza era más teatral que auténtica, o que tenía un exceso "de sucedáneos freudianos para la carne y la sangre, de divertidos *leitmotivs* en lugar de motivaciones incisivas".[22] Harold Clurman se sintió más hondamente perturbado por la sátira nebulosa y velada contra los simpáticos norteamericanos medios: "muchos norteamericanos están castrados por el conformismo, en tanto que otros padecen el frenesí sexual hasta el punto de la impotencia, o son frenéticos sexuales porque son impotentes"; las mujeres son casi idiotas porque son víctimas de padres insensibles o sobreprotectores. El grave defecto de Williams consiste en que omite aclarar su actitud hacia sus personajes y hacia sus tesis. "Si la pieza es una sátira sexual y social contra el norteamericano medio, no es en modo alguno graciosa."[23]

Estas obras que retratan a los seductores frustrados desde Val Xavier de *Battle of Angels,* que es el mismo personaje de *Orpheus Descending,* pasando por Kilroy y Brick Pollitt, hasta llegar a los dos compañeros de cuartel de *Period of Adjustment,* abarcan un período de veinte años de labor literaria. Williams empezó por presentar una imagen embellecida del vagabundo, el rebelde poético que lucha contra el conformismo social y cuya atracción es tan magnética que el sexo se mezcla de algún modo con la Vida, el Amor y la Libertad. Este tema no ha cambiado durante veinte años. Las exigencias físicas de las mujeres parecen cruzarse en el camino de las grandes ideas que a menudo afloran tardíamente: temas vinculados con la tolerancia racial, la comprensión humana, la crueldad de gestapo del Gran Capital. Durante veinte años el héroe ha conservado el mismo género de rebeldía adolescente, el mismo anhelo por una especie de libertad indefinida irresponsable, y el mismo talento para el fracaso. Pero parece que estas obras —y esta falta de evolución— han representado un buen negocio para Tennessee Williams.

CAPITULO VI

EL ARTISTA EN DECADENCIA

I. *Los pies de arcilla*

Tres estudios sobre la decadencia —la novela corta *The Roman Spring of Mrs. Stone,* y dos piezas teatrales, *Suddenly Last Summer* (1958) y *Sweet Bird of Youth (1959)*— parecen representar otros tantos esfuerzos para despertar compasión por los artistas irremediablemente perdidos. Los tres protagonistas principales tienen motivos para sospechar que su magnetismo y seducción personal han ocultado el hecho de que jamás han tenido talento. Los tres se aferran angustiosamente a sus últimos restos de juventud. Las mujeres se entregan desesperadamente al sexo, con la esperanza de demorar la llegada de la vejez; y el hombre continúa las relaciones ilícitas con los de su género. Las mujeres dominan a sus hombres: son madres posesivas o amantes insaciables. Para todos ellos la vida equivale a una existencia hueca y podrían provocar piedad si el autor demostrara tanto interés por describir su situación como el que demuestra por retratar la decadencia. "Un desecho con los colores del arco iris", frase aplicada a la obra de Baudelaire, podría definir también este aspecto de la labor literaria de Tennessee Williams.

Williams contrapone estas figuras vívidas de artistas con seres comunes e inocuos... a veces con sureños que, al igual que los artistas, no toman posición contra el mal. Otras revelaciones sobre la "sociedad" sureña afloran en la evaluación brutalmente fría de las personas según su fortuna y en la corrupción política representada por los segregacionistas y los grupos juveniles. Sin embargo, la atención predominante se fija en el tópico sexual... y parece que durante estos últimos años Williams se ha sentido fascinado hasta el punto de la obsesión por un interés cada vez más morboso en los matices pervertidos de este tema.

II. *The Roman Spring of Mrs. Stone*

La novela corta *The Roman Spring of Mrs. Stone*,[1] que apareció en 1950, es un estudio sobre la desintegración de la señora Stone, otrora una actriz famosa, trasformada ahora en una viuda rica que depende de las atenciones de Paolo, un joven, bello y empobrecido *gigoló* italiano. La señora Stone ha optado por refugiarse en Roma, donde tantas cosas pertenecen al pasado. Allí acepta la amistad que le ofrece una cierta Contessa, una "imponente bruja" que se siente excitada por el recuerdo de la gran fortuna del señor Stone y que le presenta a tres jóvenes hermosos compañeros para un "servicio" de índole particularmente íntima. El cuarto, el joven Paolo, que es treinta años menor que ella, triunfa donde los otros fracasaron. Este precoz aventurero, que se preocupa únicamente por sí mismo, consigue usufructuar en provecho propio el grado insólito de soledad de la señora Stone... otra de las personas solitarias de Williams.

La señora Stone, quien se retiró de la escena a los cincuenta años porque ya no podía representar el papel de Julieta, se había convertido durante su vida profesional en una leyenda para sus colegas, no por lo que era, una mujer cruel y egoísta, sino como una imagen de devoción y bondad. Sus veinticinco años de matrimonio con un rico empresario habían sido una relación subordinada a su carrera. Su vida sexual constituye un buen ejemplo de la teoría que Williams asimiló posiblemente de D. H. Lawrence. Al principio, la frigidez y la aparente aversión de ella y la timidez y la torpeza de él estuvieron a punto de hacer naufragar el matrimonio. Estos personajes ilustran los viejos modelos antagónicos a las parejas sexuales por naturaleza: la mujer agresiva, desamorada, y el empresario que sabe hacer dinero pero no el amor. Es a través de esta vida sexual no satisfactoria que ambos hallan lo que en realidad desean: ella, un chico adulto al que puede proteger; él, una hermosa madre joven a la que puede adorar.

Mientras la señora Stone se halla totalmente consagrada a su carrera, no percibe hasta qué punto este arreglo es poco satisfactorio. La soledad y este-

rilidad de sus vidas afloran cuando ella se retira y, desobedeciendo las órdenes que el médico ha impartido a su esposo, inician una gira por el mundo. Después de su retiro y de la muerte de su marido, en un momento en que ella ya no estaba totalmente sumida en su carrera, la señora Stone también empieza a analizarse a sí misma y a analizar sus actos. Sin embargo se niega a admitir que el cese de su carrera estuvo acompañado por un colapso de su proceso intelectual. Williams retrata el deterioro de esta mujer despiadadamente ambiciosa, egoísta, entre los parásitos empobrecidos de Roma que se ceban en las viudas ricas y solitarias. Sugiere el mundo de las calles: los negocios, los restaurantes de lujo, los sastres costosos y el eterno *letto*... la cama conyugal.

Cuando Paolo le reclama una suma exorbitante, la señora Stone sabe que puede pagarle, despedirlo con altura, y quedar sola. El la atrae desde el punto de vista sexual, y aunque le repugnan sus sentimientos se confiesa a sí misma que sus "anhelos" le dan una deliciosa sensación de proximidad. Williams insinúa que ella comprende que puede entregarse al amor sexual sin el temor del embarazo. El radiante Paolo, dueño de un bello cuerpo, alcanza su urdida y ansiada meta, se convierte en su amante, y le hace creer, por primera vez en su vida, que ha hallado la felicidad. La relación continua está jalonada por la creciente angustia que provoca en ella la diferencia de edades, por sus desagradables disputas y por las injurias increíblemente groseras del joven. La aventura culmina en una sórdida velada, cuando ella sacrifica su último resto de dignidad y luego lo pierde en brazos de una actriz de Hollywood, joven e impetuosa que está pasando por un intervalo "entre esposos".

En una de las primeras escenas Williams presenta a una periodista, otra de sus mujeres profesionales que pueden ser muy afortunadas en sus carreras pero que no conformarían a nadie en el lecho. Esta Meg Bishop ha perdido todos los rasgos de femineidad después de codearse durante diez años con importantes figuras de los negocios y la política. Es ella quien desacredita ferozmente el talento definiéndolo como una especie de simulación y quien le dice a la

señora Stone que, como Julieta, se parece a un águila imperial que podría despedazar a su Romeo. Refiriéndose a la vida amorosa de la señora Stone dice que ésta se casó con un hombrecillo gordo semejante a un "conejito de Pascua" para evitar la cohabitación sexual; que ahora, con sus sucios millones, estaba reclutando en torno de sí a alcahuetas, pisaverdes afeminados y otros personajes tenebrosos; que su vida presente era una evasión y se había convertido en el tema de chismes risueños en las capitales del mundo: Nueva York, Londres y París.

También es Meg Bishop quien compara la declinación de la otrora orgullosa ciudad de Roma con la decadencia de la mujer que está frente a ella. Según Williams, la periodista ve en la señora Stone la perversidad característica de la sociedad moderna, y así se convierte en un símbolo de todo lo que hay de corrompido en el mundo de la "mendacidad". La viñeta de la periodista malévola parecería implicar un esfuerzo del autor por plantear un tema y aclarar un símbolo y otorgar universalidad a su historia: la señora Stone sintetiza la corrupción de su época. Esta breve escena y sus frases intencionadas constituyen un ejemplo típico de la forma en que Williams pretende dar un sentido más vasto a la situación que está describiendo mediante unas pocas observaciones que suenan como una intervención del autor en el relato. Sin embargo, las escenas con que describe la corrupción están escritas con tanto deleite que revelan mucho más acerca de las ideas e intereses del autor que acerca de una sociedad decadente.

A la señora Stone se la retrata con frecuencia como un buitre, figura ésta simbólica de la rapacidad. Es la más desagradable de las mujeres prepotentes de Williams y representa su ejemplo más obvio de un personaje que podría haber sido inspirado por la teoría de D. H. Lawrence sobre la hembra desamorada y dominadora. Parece un personaje "construido" ... o sea extraído de una teoría antes que creado a partir de la observación y la interpretación. La imagen del buitre que se aplica a la señora Stone recuerda al gavilán —el destructor— que figura en la leyenda de Val Xavier acerca del pájaro sin patas

que nunca desciende a la tierra. La novela contiene muchos elementos que simbolizan su carácter devastador. La protagonista había sido una chiquilla atildada y femenina que se convirtió en una mandona cuyo juego favorito era "El rey de la montaña", en el que vencía ferozmente a todos sus oponentes. En los años posteriores, mientras desarrollaba su carrera teatral, sustituyó los puntapiés y los arañazos por la táctica política. Por ejemplo, quince años antes de su retiro hizo despedir al joven actor bien parecido y talentoso que desempeñaba el papel de Orlando, mientras ella era Rosalinda, y que amenazaba con eclipsarla. Se la describe como un gavilán que se precipita sobre un pequeño ser indefenso oculto entre la hierba.

El símbolo del buitre reaparece continuamente. En los ojos violetas de la señora Stone había "un ave de rapiña". Cuando visitaba a sus colegas enfermos en su mirada había algo semejante a los "duros ojos" que se asocian con un pájaro. La Contessa le previene que Paolo es un pequeño *marchetta*, un tipo especial de prostituta masculina con su propio precio particular, y ella se ríe. Su voz suena entonces como la de un ave de presa. Cuando mira un retrato en el que ella aparece como Julieta, ve "algo de gavilán" en la expresión de sus ojos. En la escena final se arroja sobre la chismosa Contessa, y su actitud se compara con el ataque violento de un pájaro enorme. Esta imagen del buitre armoniza con el retrato de una mujer despiadada y ambiciosa. Sin embargo, es lógico pensar que no obstante su rápida declinación, un ave tan perspicaz no habría dejado de percibir el comportamiento infame de Paolo ni habría permanecido totalmente ajena al hecho de que aunque era posible que él no hubiera robado las joyas de la jabonera, podía muy bien asesinarla en su lecho. El retrato de la señora Stone demuestra que en este caso Williams tampoco se tomó el tiempo necesario para familiarizarse con sus personajes. Una y otra vez sus biografías se contradicen con sus actos.

Para acentuar hasta dónde se rebaja la señora Stone en su proceso de decadencia, Williams agrega un personaje, un vagabundo muy seductor y tan

vulgar que ya es casi ridículo. La frecuencia con que reaparece este joven procaz, de hermosura tan excepcional, plantea algunos problemas interesantes acerca de Tennessee Williams como artista, pues es evidente que parece estar jugando con la pornografía. El bello pero harapiento efebo, sigiloso, siempre alerta, siempre en guardia, acosa a la señora Stone. Vigila su balcón desde la calle. En una oportunidad en que ella está allí con una persona invitada, él hace una exhibición. "Cuando sacó las manos de los bolsillos y las juntó frente a sí, ella comprendió que se disponía a orinar contra la pared". En otro momento, cuando la señora Stone está recorriendo las tiendas, descubre que el merodeador la sigue, y escapa asustada. Más tarde, ve el reflejo de la misma figura en la vidriera de un negocio; al oír el ruido inconfundible que hace un hombre al orinar, huye. En otro momento, un golpeteo metálico atrae su atención y ve la conocida figura. "Entonces, con un movimiento apenas perceptible, él abrió unos centímetros su abrigo desabrochado y los ojos despavoridos de la señora Stone captaron la vislumbre de ofensiva desnudez que el ligero ademán había dejado al descubierto". En las primeras horas de su última velada con Paolo, cuando los insultos del aventurero la obligan a dejarlo con su nueva conquista, el golpeteo vuelve a llamar su atención. Aturdida por lo que acaba de padecer, y consciente de que sus millones ya no son un sucedáneo para la juventud perdida —en lo que a Paolo concierne— se vuelve hacia el persistente intruso. Le pide histéricamente que la mire a la cara, y le pregunta por qué la acosa. Más tarde, cuando escucha los chismes de la Contessa, comprende de qué manera vergonzosa ha rodado. Luego plantea uno de los pomposos interrogantes de su creador acerca de la forma en que el tiempo y la vida parecen marchar a la deriva. Pero, al concluir su trágica velada, cuando Paolo la abandona, vuelve a ver al joven procaz al pie de su balcón. Envuelve sus llaves en su pañuelo blanco y se las arroja. El ademán le inspira la frase, artificial y simbólica, y totalmente desprovista de sentido: *"¡Mira! ¡ya no me arrastra la corriente!"* Este es el acto final, increíble, de un per-

sonaje al que tan a menudo se ha descrito como un buitre.

Es aún más increíble que Tennessee Williams haya tenido la temeridad de pensar que estaba creando un papel para Greta Garbo. Este hecho podría demostrar hasta qué punto Williams se ha alejado del mundo de la realidad y del conocimiento de los seres, y cuán profundamente se ha sumergido en sus propias fantasías. La forma en que pretende universalizar estos lúgubres retratos es aún más increíble. Sólo una imaginación muy enfermiza podría hallar un nexo entre la corrupción de nuestros tiempos y un joven rufián —¿un vagabundo italiano?— que está vaciando constantemente su vejiga.

La novela presenta una imagen deplorable tanto de los norteamericanos como de los italianos. Williams se ha refocilado en su desprecio por las mujeres. Tenemos a la decadente señora Stone; a la masculinizada y antipática Meg Bishop; y a la vieja y voraz Contessa, alcahueta de bellos efebos italianos. También encontramos a las norteamericanas ricas e insensibles que revolotean en la periferia de esta sociedad dudosa: todas ellas son figuras repelentes, en la mayoría de los casos ávidas de sexo. El habitual desdén de Williams por los hombres de negocios se acumula sobre el señor Stone, "rey del papel encerado", un hombrecillo ridículo y regordete con ojos pueriles —no se trata del aspecto de inocencia infantil que se asocia con los triunfadores sexuales— que quizás hizo millones pero es incapaz de hacer el amor.

Sin embargo, Williams es muy diestro cuando se trata de dramatizar escenas cortas y de crear una vívida impresión. Bajo las manos del barbero, Paolo disfruta del tiempo como si se tratara de una experiencia sexual; Williams compara el sensualismo de esa hora con "la confitura de los dioses"... sea eso lo que fuere. Esta es la escena en que Paolo confiesa el progreso de su relación con la señora Stone y se refiere a ella en términos indecentes. Hay otro cuadro tajante en que la Contessa, furiosa porque Paolo la ha defraudado, alerta a la señora Stone. El interludio de la sastrería donde el voraz *gigoló* se viste como un rico heredero es excelente. Hay una vigo-

rosa escena final cuando la señora Stone, encolerizada por las torpes habladurías de la Contessa, la expulsa de su sala. Estas escenas palpitantes, dramáticas, revelan que Williams sabe manejar los momentos de alta tensión. *The Roman Spring of Mrs. Stone* también indica que Tennessee Williams tendría considerable talento para la sátira... si quisiera refinar su preocupación por el sexo. En esta *novella* prácticamente no parece haber ningún personaje digno de atención, y la continua interposición del sexo refleja ya sea un enfoque anormal y enfermizo de la vida... o la determinación de hacer fortuna.

III. *Suddenly Last Summer*

Suddenly Last Summer,[2] una curiosa fábula moderna, se halla ambientada en la sala de una mujer vieja y rica que se abre sobre un jardín boscoso y exótico del Garden District de Nueva Orléans. El decorado, que recuerda uno de los cuadros de Rousseau sobre la selva, produce la impresión surrealista de otra especie de infierno... una nueva vislumbre aterradora del gótico sureño propio de Williams. El simbolismo implícito en las flores tropicales comparadas con entrañas humanas que chorrean sangre y en los gritos destructivos de los seres de la selva —serpientes sibilantes, pájaros chillones, fieras rugientes— proporciona otro ejemplo de la forma en que Williams impone su interpretación personal a una forma artística, o una teoría, o un mito.

Contra este trasfondo macabro, la pieza, *Suddenly Last Summer,* pone al descubierto la historia de una aristócrata sureña y su hijo cuarentón, tal como la relata Catharine Holly, una chica que nunca resistió la tentación de decir la verdad. Se trata de una pieza desigual constituida por cuatro escenas breves, de las cuales la primera y la última son variaciones de un monólogo interrumpido. La segunda y la tercera están ligeramente desarrolladas como si hubieran sido escritas con la intención de extender la pieza o de proporcionar un intervalo necesario entre las dos narraciones radicalmente distintas. El recital está fuertemente orquestado con ruidos sel-

váticos; hay graznidos destemplados de pájaros para los momentos brutales, y dulces trinos para los discursos honestos o los sentimientos tiernos.

La "bien cuidada selva" —plantas exóticas minuciosamente identificadas con nombres latinos y flores carnívoras alimentadas con moscas de Florida— estaba tan consustanciada con la vida bien planificada de Sebastián Venable como su trabajo vital, la poesía, convertida en rito. Después de una gestación de nueve meses daba a luz un poema, un poema por año, en el transcurso de veinticinco veranos, cada uno de ellos exquisitamente impreso a mano en una prensa del siglo XVIII. La señora Venable declara reiteradamente que su hijo, Sebastián, fue un poeta, y luego establece la conocida distinción de Williams entre el poeta y el hombre de negocios: "Eso es lo que quise decir cuando afirmé que su vida era su obra, porque la obra de un poeta es la vida de un poeta... y, a la inversa, la vida de un poeta es la obra de un poeta, o sea que no se las puede separar, quiero decir... bien, por ejemplo, la vida de un viajante de comercio es una cosa y su vida es otra... o puede serlo".[3] Para recordar a su hijo levanta respetuosamente el elegante volumen ribeteado en oro, con un ademán que sugiere un ritual religioso.[4] Dice que la búsqueda de una imagen clara de Dios que había emprendido Sebastián los llevó a los dos a alquilar un barco para ir a las Encantadas —las Islas Encantadas— con el propósito de contemplar la incubación de las tortugas de mar y la forma en que las crías huían desesperadamente de los pájaros carnívoros. Esta es una variante de la imagen del pájaro sin patas y el gavilán merodeador, tal como la describió Val Xavier. "Caían en picada sobre las tortugas de mar recién incubadas, las volcaban sobre el lomo para dejar al descubierto sus vientres blandos, que desgarraban, y arrancaban y comían su carne".[5] Sólo una ínfima minoría lograba escapar. La madre explica que todos los buenos poetas deben buscar a Dios con más empeño que los sacerdotes, quienes pueden recurrir a los libros y a las organizaciones. En otro esfuerzo por hallar a Dios el hijo estuvo a punto de convertirse en monje budista, pero la madre descuidó a su esposo mori-

bundo y salvó a su hijo para el Hotel Shepheard de El Cairo y el Ritz de París.

La señora Venable se describe junto con su hijo como una pareja famosa, conocida por los nombres de Sebastián y Violet. Impulsados por su resistencia a envejecer, tanto la madre como el hijo elaboraron un régimen de disciplina y abstinencia, y construyeron cada día como si fuera una obra de arte... una escultura. Ella hace gran hincapié en la pureza de su hijo: a los cuarenta años de edad todavía era casto. Después de la muerte de Sebastián, Violet acusa histéricamente a su sobrina Catharine Holly de tratar de destruir tanto la leyenda de su maravilloso compañerismo como la reputación de su hijo. El dinero de la señora Venable constituye una amenaza para la muchacha. La dama le dice al doctor Cukrowicz, un psiquíatra, que creará una fundación en memoria de Sebastián Venable, para su uso exclusivo, con la condición de que impida que la muchacha continúe divulgando lo que sabe acerca de las costumbres de Sebastián. La señora Holly y su hijo, George, que son la madre y el hermano de Catharine, respectivamente —dos de los sureños grotescos de Williams— están nerviosos porque la anciana ha impugnado el testamento de Sebastián que debería dejar cincuenta mil dólares para cada uno de ellos.

Catharine Holly es el ejemplar más extraño de toda la selva literaria de Tennessee Williams: es un ser humano normal. Esta chica honesta, inteligente, que no es exageradamente sensual pero tampoco está frustrada, y que ama apasionadamente la verdad, es un ser realmente extraordinario e inusitado en esta tertulia de fantoches. Rodeada por personajes chatos, un hermano estúpido y voraz, una madre tonta y una vieja bruja despiadada —su tía Violet Venable, que está decidida a castrarla intelectualmente — pero alentada por el médico joven y atractivo que parece tener más interés en su relato que en obtener dinero para su hospital, Catharine recita con franqueza una de las historias más espeluznantes de Williams.

La muchacha parece no odiar a su tía Violet, que la ha encerrado en un sanatorio para enfermos men-

tales porque, según el criterio de la joven, el odio sólo es compatible con la demencia. Williams le atribuye exactamente la misma definición del amor que puso en labios de la prostituta Marguerite Gautier, quien le dice cínicamente a Jacques Casanova que sólo es una cuestión de acostumbramiento mutuo. Esta repetición demuestra cómo el autor se impone continuamente sobre sus personajes. Catharine dice que ella y Sebastián se necesitaron el uno al otro durante aquel último verano que precedió a su muerte. Catharine podía ofrecerle un amor maternal, el único que Sebastián estaba dispuesto a aceptar. Ella podía salvarlo de sí mismo: "¡Completando! ... ¡una especie de! ... *¡imagen!* ... ¡que él tenía de sí mismo como una especie de! ... *¡sacrificio* a! ... una forma *terrible* de ..." El médico concluye la frase con la palabra "Dios". A su vez, Sebastián podía ayudarla a huir del recuerdo de un intento de violación por parte de un joven padre en ciernes, un acompañante casual de un baile de Carnaval.

El sentimiento de culpa que exige de Sebastián Venable un castigo tan terrible constituye una de las descripciones más espantosas del puritanismo pervertido que uno puede hallar en Williams. El tema de la expiación es una de las obsesiones que parecen haber atormentado continuamente a Williams y a muchos de sus personajes.[6] El problema de Sebastián permaneció oculto mientras su madre le sirvió de escudo. Pero cuando la señora Venable sufrió un síncope y fue reemplazada por Catharine, ésta no tardó en descubrir su dolencia. Separado de su madre dominadora, Sebastián se desmoronó. Dejó de escribir; reemplazó a los jóvenes aparentemente elegantes que lo seguían por granujas harapientos; y su deterioro moral resultó aún más evidente cuando le hizo usar a la muchacha un traje de baño de hilo blanco, de una pieza, que se ponía transparente al mojarse: a ella le tocaría desempeñar el papel de celestina, como su madre lo había hecho antes inconscientemente. Su madre y Catharine, que no eran tímidas como Sebastián, atraían lo que él deseaba. Durante este último verano no tardaron en seguirlo multitudes de jóvenes

hambrientos que vivían recogiendo basura en la playa.

En el último día de su vida, Sebastián, al igual que todos los anormales vestidos de blanco que ha creado Williams, estaba costosa e inmaculadamente ataviado. A las cinco merendó nerviosamente con Catharine en un restaurante de la costa. Los niños hambrientos, desnudos, los miraban comer. Algunos de ellos habían dejado atrás la infancia y Sebastián había conocido a muchos durante sus excursiones a la playa. Hacían ruidos burlones y se cubrían la cara con los puños. Sebastián, echándose píldoras a la boca, le dijo a Catharine que no miraría a los mendigos, y los definió despectivamente como la enfermedad social del país. Algunos de los chicos iniciaron su serenata utilizando botes de lata atados entre sí, hojalatas aplanadas para formar címbalos y bolsas de papel infladas. En su descripción del espantoso último día Catharine hace un comentario acerca de Sebastián que caracteriza la "parálisis moral" de tantos protagonistas de las obras de Williams y que recuerda la actitud del Juez de *The Purification,* quien no creía en la posibilidad de que un hombre juzgara a otro y prefería que todos se juzgaran a sí mismos. Quizás esto implica una reacción del dramaturgo contra las normas puritanas que rigieron su infancia. He aquí el comentario de Catharine acerca de Sebastián: "Y pensaba que nadie tenía derecho a quejarse o a obstaculizar en forma alguna, aunque supiera que lo horrible era horrible y lo incorrecto era incorrecto, ¡y en verdad mi primo Sebastián nunca estaba seguro de que algo fuera incorrecto! ¡Le parecía inapropiado adoptar una actitud acerca de cualquier cosa que se tratara!... Excepto continuar haciendo lo que algo interior le imponía..."

En el momento culminante de la serenata injuriosa Sebastián hizo valer sus derechos por única vez en su vida: ordenó a los mozos que echaran por la fuerza a los pequeños monstruos. El poeta arrojó un puñado de billetes sobre la mesa, salió como en trance y pronto fue perseguido por los chicos desnudos en medio del blanco resplandor quemante. Sebastián gritó cuando lo alcanzó la

turba, pero cuando llegaron los mozos, la policía y otra gente, lo encontraron arrojado contra la pared blanca, tan desnudo como sus atacantes. Catharine describe la escena: "Le arrancaron o cortaron pedazos con sus manos o sus cuchillos o quizás con aquellas latas melladas con que hacían música; le arrancaron pedazos y se los metieron en sus boquitas negras, glotonas, feroces y vacías." Luego el retrato final y preciosista de lo que queda del cuerpo, elaborado con imágenes de rosas rojas y papel blanco, recuerda la descripción fría y retórica de la ejecución del Apolo manco.[7] El médico reacciona frente a la histeria de la señora Venable diciendo: "Creo que por lo menos deberíamos considerar la posibilidad de que el relato de la chica sea cierto..."[8]

La desagradable experiencia que tuvo Catharine Holly en el baile de Carnaval forma parte de su confesión. Se trata de un diálogo brillantemente dosificado. Tiene un tono directo y explosivo y es pródigo en comentarios satíricos contra la "sociedad" sureña. Es uno de esos fragmentos que justifican los elogios tributados con frecuencia a la sensibilidad de Williams para el lenguaje natural y a su captación del carácter. Catharine cuenta cómo su compañero de baile se emborrachó hasta tal punto que no podía mantenerse en pie. Cuando ella salió en busca de un taxi, un desconocido acudió en su ayuda. En cambio, la llevó a un refugio para amantes. Posteriormente le dijo que sería mejor que lo olvidara todo, porque su esposa estaba esperando un bebé. La condujo de regreso a su casa, pero ella, furiosa, no se quedó allí. Volvió al salón de baile —sin poder explicar por qué, así como el Apolo mutilado tampoco pudo explicar por qué había golpeado al comisionista de Bolsa—, corrió a la pista, encontró a su secuestrador y le pegó tanto como merecía. Le hicieron un vacío social, empezó a pensar sobre sí misma en tercera persona, y entonces Sebastián le propuso el viaje. Para ella fue como una resurrección. Pero incluso en los hoteles lujosísimos donde se alojaban, Catharine sentía que estaba huyendo de la "boca cálida, voraz".

Después de esta confesión, el médico le aplica a

Catharine una inyección, una especie de suero de la verdad, para que ella le cuente la historia completa de Sebastián. La primera reacción de la joven consiste en aplicar violentamente su boca contra la de él, y abrazándose estrechamente a su cuerpo le dice que ha estado más sola que una muerta. He aquí nuevamente al personaje solitario. Después de su confesión, un acto de esta índole desentona y recuerda la escena sensual que Williams impuso a Carol Cutrere cuando ésta trataba de arrastrar consigo a Val Xavier para llevarlo al bosque. Es a continuación de este fuerte beso que Catharine cuenta la horrible historia de lo que sucedió en Cabeza de Lobo. Hace su relato ante un auditorio de pájaros humanos; los roncos gritos de la selva dejan paso a dulces trinos ocasionales y una luz blanca de intensidad variable juega sobre ella.

Williams ha dosificado el recuerdo de la historia de Sebastián Venable con la intención de provocar emociones antes que de alentar la reflexión. Su entusiasmo por la brutalidad —desde los pájaros que devoran las crías de tortuga hasta el canibalismo de la escena final— sugiere a qué extremos está dispuesto a llegar para provocar sacudimientos teatrales. El efecto acumulativo de la historia, que concluye con la escalofriante descripción "poética" de los niños caníbales, contribuye a disipar cualquier significado trascendente que haya concebido Williams. Después de la sincera narración de la muchacha, todas las referencias o implicancias posibles encerradas en la parte anterior de la obra quedan eclipsadas por el espanto del cuadro final. Robert Brustein cataloga esta historia de horror como "una metáfora homosexual". La pieza presenta otra perspectiva particular y muy enfermiza del mundo.

Williams pretendió otorgar a esta pieza grotesca de gótico sureño —que constituye una morbosa expansión de su propia teoría de la culpa y el castigo— una trascendencia universal. Le hace decir a Catharine, antes de su detallada confesión: "Sé que es una historia tétrica pero es un caso auténtico de nuestra época y del mundo en que vivimos y lo que le sucedió verdaderamente al primo Sebastián en Cabeza de Lobo..." Williams lleva su simbolismo

privado a extremos increíbles cuando toma a un artista decadente, pederasta y maduro, un sibarita que nunca se define ni por el bien ni por el mal, cuya perversión sexual apunta hacia niños cada vez más jóvenes, y que finalmente muere devorado por estos granujas hambrientos... y convierte a esta figura peculiar, en la situación peculiar descrita, en una alegoría destinada a representar a todos los hombres de nuestro tiempo.

Refiriéndose a *Suddenly Last Summer*, Brooks Atkinson escribió: "No se puede acusar a un dramaturgo de creer todo lo que dicen y hacen sus personajes. Pero, tal como observa la señora Venable acerca de su hijo muerto, Sebastián: «La vida de un poeta es su obra y su obra es su vida». Y la frecuencia con que este enfoque amargo, nihilista, aparece en las piezas del señor Williams *(Camino Real, Cat on a Hot Tin Roof, Orpheus Descending)* sugiere que el mismo representa su experiencia y convicción. No es una pose teatral; trasmite una sensación de realidad". Atkinson admitió que la obra estaba inteligentemente elaborada. "En la pieza escrita todo refleja en movimientos dramáticos la atmósfera central de perfidia, lujo decadente, crueldad, voracidad, degeneración tropical. La sensualidad del estilo y de las imágenes (en Cabeza de Lobo la luz del sol «parecía como si un gigantesco hueso blanco se hubiera incendiado en el cielo») y la descripción inmaculada, perfumada con rosas, del cadáver de Sebastián, constituyen fragmentos evocadores de literatura pura. Williams, convencido de la validez de lo que dice, ha creado un arte sobre la base de la malignidad y la maleficencia, como Remy de Gourmont o Baudelaire." [9]

IV. *Sweet Bird of Youth*

En *Sweet Bird of Youth* [10] Tennessee Williams describe los esfuerzos desesperados de una actriz madura y un actor sureño fracasado por aferrarse a sus esperanzas y a su juventud, y luego mezcla su tragedia con un tema racial y un problema político sureño. Con la excepción de dos figuras me-

nores pobló su pieza con una multitud de personajes miserables. En este pabellón del manicomio los artistas no han conservado ningún rasgo de inocencia juvenil. Entre los otros personajes, que son políticos fanáticos y crueles o ciudadanos medios, inocuos, no hay ni una vislumbre ni una esperanza de honestidad. En su empeño por amalgamar estos elementos violentamente disímiles Williams se impuso a sí mismo una meta inalcanzable. [11]

En escenas que recuerdan a las interpretadas por la señora Stone y Paolo, aunque descritas con más brutalidad, la actriz madura, o sea la princesa Kosmonopolis, abochornada por el fracaso de una reaparición reciente, se aferra frenéticamente a los vestigios de su juventud con su último *gigoló*, Chance Wayne, un joven actor en ciernes que ella recogió en una cabaña de Florida. Desde hace años Wayne pretende irrumpir en el mundo teatral, y desde hace años visita subrepticiamente a Heavenly, la hija del caudillo Finley, a la que trasmitió una enfermedad venérea que culminó en una histerectomía. El caudillo Finley, un segregacionista que cita la Biblia, ha amenazado con aplicarle la ley del Talión a Chance Wayne, si éste regresa. Ya sea por ignorancia, o por un descuido del dramaturgo, Wayne no se ha enterado de la muerte de su madre, ni de la "operación de ramera" que ha sufrido Heavenly. Vuelve y, como hipnotizado, se queda para enfrentar a los vengadores.

La obra comienza en un cuarto de hotel, un Domingo de Pascua por la mañana, con acompañamiento de campanas de iglesia y de voces que entonan el Coro de Aleluya (sic). [12] La Princesa parece salir de una pesadilla, y Chance Wayne, que está acostado en la cama junto a ella, enciende el primer cigarrillo del día. Semiaturdida, ella pide a gritos oxígeno y una píldora y pregunta estúpidamente por su compañero de lecho. Cuando se despierta, necesita identificar a su nuevo amante para hacer el ajuste adecuado. Ella y su amante del momento tienen mucho en común. Ambos son talentos de segundo orden que nunca han estado cerca de la cúspide, pero que han visto tiempos mejores. Para ambos la vejez es comparable a la pérdida de sus

órganos sexuales. Ambos dependen en gran medida de las drogas y el licor. Chance Wayne, además, es un chantajista. Chance dice de sí mismo: "Tuve más oportunidades que las que podría contar con mis dedos, y en cada una de ellas casi llegué, casi pero no del todo. Siempre hay algo que me frena".[13] Cuando amenaza a la Princesa con una extorsión, la actriz decadente pero aún fogosa evalúa la carrera de Chance en términos que suenan casi como la propia confesión del dramaturgo: "¿Naciste con suerte, no es cierto? Naciste de un buen linaje sureño, con una noble tradición, con una sola ventaja, una corona de laurel sobre la frente, concedida en una etapa demasiado prematura, sin suficientes esfuerzos para conquistarla".

La Princesa contesta despreocupadamente sus amenazas de chantaje con sus propias exigencias: quiere la vida —en cualesquiera términos—, como una forma de olvidar lo que no desea recordar. La vida equivale para ella al amor físico... una definición que ya había adelantado el joven protagonista de la muy temprana obra corta de Williams, *The Case of the Crushed Petunias*, obra ésta escrita por un dramaturgo muy joven e inexperto. La Princesa, que anhela desesperadamente la felicidad sexual y la ilusión de que ellos son jóvenes amantes sin inhibiciones, le pide a Chance que corra las cortinas, encienda la radio... y dé pruebas de su vigor. En esta obra, la escena de la ancha cama de matrimonio aparece antes de lo habitual, y el lecho mismo domina el escenario. Es evidente que el interludio del "entreacto" ha sido satisfactorio, porque la Princesa aparece firmando cheques de viajero como una loca y hablando acerca de contratos en Hollywood. Este puede ser un intento de comedia... con un tono bastante dudoso.

Chance hace una larga confesión, hablando directamente al público.[14] Cuenta su juventud en St. Cloud, y una parte de su discurso podría haber sido puesta en labios de Kilroy: "Fui un bebé de cinco kilos y medio, normal y sano, pero con algún factor desconocido en la sangre, un deseo o una necesidad de ser diferente". También narra su magnífica carrera donjuanesca entre las celebridades de la nó-

mina social; su temor histérico a perder la juventud, a morir en la guerra; y su esperanza de poder blandir fajos de billetes para ganar a su Heavenly. Aunque duda de su talento artístico, no desconfía de su atractivo físico. Enuncia la definición que Williams da del amor: "En este mundo la mayor diferencia es la que separa a los que disfrutaron o disfrutan de placer en el amor de aquellos que no disfrutan o no disfrutaron de placer en el amor, sino que se limitaron a mirar con envidia, con envidia enfermiza". Hay un momento en que actúa como un filósofo, para ser un envejecido exhibicionista en el siguiente.

El segundo acto introduce un cambio radical de tema. La primera escena está dedicada, sobre todo, al caudillo Finley; a su hijo Tom; a su hija Heavenly; muy incidentalmente a Scudder, su inocuo prometido, un bonito empresario del tipo Cámara Juvenil de Comercio, un muchacho que repite "carambas", "carays" y "cáspitas"; y la tía de Heavenly, Nonnie. El caudillo Finley, un santurrón segregacionista de la peor calaña, es una caricatura del político sureño... que recuerda a Huey Long. Consagrado en la actualidad a promover la carrera de su hijo, admite que los clubes organizados por éste no son más que refugios disimulados para delincuentes juveniles. Tom, una imagen grotesca de la perversión, es el entusiasta agente de la venganza de su padre: la castración de Chance Wayne. En una escena curiosa pero recargada, que recuerda el choque entre Brick y Gran Papito de *Cat*, el caudillo Finley y su hijo Tom se enfrentan como dos gallos de riña después que el segundo se ha referido sarcásticamente a la señorita Lucy, la costosa amante del primero.

La relación entre el caudillo Finley y su bella hija es muy distinta. Con prosa esmerada Williams explica en términos freudianos que el padre siente por su hija algo semejante a lo que había sentido por su esposa, cuando a la misma edad la había deseado con tanta pasión. Se supone que la conversación entre el caudillo Finley y Heavenly —con la sola excepción de una breve pantomima, ésta constituye la única escena de la obra en que ella

aparece— debe estar acompañada por una melodía formal del siglo XVIII. Contrastando con este clima aristocrático y refinado, la acción refleja no sólo el desprecio de la muchacha por un padre que ahuyentó al joven pobre que ella amaba, sino también su rencor por la operación que la convirtió en una vieja estéril durante el resto de su vida. Cuando ella habla de ingresar en un convento, su padre, furioso, le ordena que se presente vestida de blanco en la tribuna pública, tanto para desmentir los desagradables rumores acerca de su corrupción, como para salvar la carrera política de él. Nuevamente se endilgan al público largos discursos, disertaciones dramáticas desprovistas de realismo. No obstante toda esta emotividad recargada, no hay ninguna escena entre Chance Wayne y la muchacha por la que arriesga su masculinidad. Y esta omisión es un caso más en el que Williams pierde la oportunidad de desarrollar las posibilidades dramáticas de su material.

En la segunda escena del segundo acto se produce una acumulación turbulenta de nuevos personajes y situaciones rebuscadas. En este nervioso pandemónium de escenas incoherentes se halla injertado el repugnante discurso segregacionista del caudillo Finley, "reforzado" con luces e imágenes proyectadas en una pantalla de televisión. Explica su apoyo a la actitud del hombre blanco en lo que se ha convertido en un caso notorio: un negro elegido al azar y ha sido castrado para probar que "ellos" están decididos a proteger a las mujeres blancas. El Perturbador, un personaje indefinido que parece representar la única voz opuesta a la brutalidad racial, interrumpe al caudillo Finley. El caudillo continúa perorando con acento piadoso acerca de su misión, que consiste en salvar de la contaminación la sangre del hombre blanco. Hablando en términos de su compromiso sagrado, y por otra parte, de su condición de mejor amigo del negro, enuncia pomposamente su doctrina de la contaminación de la sangre. El Perturbador vuelve a interrumpir su arenga con preguntas intencionadas acerca de Heavenly. Mientras el caudillo Finley cuenta cómo su propia efigie fue quemada en el pensionado de

la universidad estatal, la gente arrastra fuera de allí al Perturbador y lo golpea sin compasión. Chance no mueve un dedo para detener la violencia, pero Heavenly se siente asqueada. La escena tiene los mismos rasgos de salvajismo que caracterizan el asesinato a soplete de Val Xavier en *Orpheus Descending* o el canibalismo narrado en *Suddenly*.

Un tercer acto breve vuelve a enfocar a la actriz madura y a Chance Wayne. Entusiasmada por la posibilidad de regresar a Hollywood, la Princesa enfrenta a su compañero con la verdad brutal: "Chance, has dejado atrás algo que no podías darte el lujo de perder... tu tiempo... tu juventud... se han malogrado. Eran todo lo que tenías, y se han agotado". El enemigo, el tiempo, ha carcomido sus posibilidades. Se especifica que los laureles con que fue coronado cuando era joven se han marchitado. No tiene nada. Ha vuelto a su ciudad natal y a la chica que él ha contagiado y que no quiere recibirlo. La Princesa no se engaña acerca de sí misma ni acerca de sus posibilidades de iniciar una nueva carrera. Según su criterio, ella y Chance son monstruos. El dramaturgo escribe un alegato, en prosa explicativa, para defender a estas almas condenadas que enfrentan por igual la castración. Su discurso recuerda la plegaria por los repudiados y desilusionados que Esmeralda entona al concluir *Camino Real*.

Lo que provocó comentarios fue la trascendencia universal que Williams otorgó a la última escena, fiel a su hábito característico de aplicar en gran escala una experiencia muy personal o muy anormal. La pieza concluye cuando Tom Finley aparece con tres de sus guardaespaldas para cumplir su muy anunciada misión vengadora, y Chance pronuncia una arenga final que quizás haga historia en el teatro: "No les pido compasión sino sólo que me comprendan... no... ni siquiera eso. Sólo que me reconozcan a mí en ustedes, y al tiempo enemigo en todos nosotros".[15] El crítico Harold Clurman preguntó: "¿Qué es lo que nos piden que reconozcamos en nosotros? ¿Que nuestro apetito por la carne y el clamor del éxito nos ha corrompido? ¿Que las limitaciones y la brutalidad que nos rodean

nos obligan a vivir una existencia envilecida? ¿Que así es como los sanos instintos de nuestra juventud se frustran y convierten en bilis? ¿Y que le tenemos un miedo excesivo a los años, al trascurso del tiempo que nos envejece antes de que maduremos?"[16]

Marya Mannes escribió de *Sweet Bird:* "Lo que me perturba hondamente es la naturaleza de la emoción: un estallido violento de corrupción y decadencia en el que todos los apetitos naturales se desvían —y pervierten— hacia la destrucción y en el que la imaginación de un poeta debe alimentarse de carroña". Experimentó "un asombro confuso en el final, cuando Chance, a punto de ser castrado, le ruega al público con lágrimas en los ojos que en lugar de juzgarlo lo comprenda, pues él está en cada uno de nosotros y nuestra inocencia se ha perdido junto con la suya. Frente a lo cual siento la tentación de contestar, como lo hizo Liza en *Pygmalion,* ya que no en *My Fair Lady* *: «¡Que me cuelguen si eso es posible!»" [17]

Henry Popkin comentó el simbolismo cristiano y mitológico de la obra, inextricablemente complejo, y el simbolismo más sencillo del toque de los nombres, como por ejemplo Chance Wayne: *chances waning* (oportunidades menguantes). La acción trascurre en el Domingo de Pascua y todos los personajes principales sueñan con la resurrección, anhelan un renacer a su modo: Chance Wayne, Heavenly (celestial), la Princesa (su nombre originario era Ariadne, la princesa que sacó a Teseo del laberinto), y el caudillo Finley. Popkin observó que el caudillo Finley está identificado muy directamente con Cristo. Este racista dice haber sido inspirado por el Verbo Divino para llevar adelante su lucha contra la contaminación racial, y afirma que ha sido crucificado, o sea, que su efigie ha sido quemada el Viernes Santo en el pensionado de la universidad.[18] No obstante todo el simbolismo cristiano, Williams demuestra muy poco respeto por la religión. En esta pieza, así como en otras anteriores en las que aparecen figuras religiosas, se percibe un tono de exhibicionismo y desprecio, una tendencia a exa-

* En castellano: *Mi bella dama. (N. del T.)*

gerar una actitud personal que se parece mucho a la de un bachiller que descubre el ateísmo.

Robert Brustein catalogó la obra como "una fantasía neurótica privada" sobre el tiempo y la castración. Heavenly pierde sus órganos sexuales en una histerectomía; un negro, elegido al azar, es castrado en cumplimiento del programa del caudillo Finley; la costosa amante del caudillo Finley, quien ya está envejeciendo, lo acusa de ser impotente; dada su progresiva vejez, la Princesa asiste al fin de su carrera artística, y así la edad es una forma de castración; cuando cae el telón final, Chance Wayne enfrenta la venganza de Tom Finley y sus delincuentes, en forma de emasculación. Brustein enunció la interesantísima idea de que la obra es un confuso alegato simbólico —parcialmente cristiano y parcialmente pagano— sobre la inocencia y la corrupción; que "el dulce pájaro de juventud" es un eco de aquel pájaro legendario que Val Xavier describió en *Orpheus Descending;* que el pájaro es una alegoría de la inocencia infantil y que la fuerza de la corrupción es la experiencia... la experiencia sexual. Lo que convierte toda la obra en una "pesadilla nebulosa", según Brustein, es la forma en que Williams confunde las imágenes francamente sexuales con ideas calvinistas de culpa. El crítico afirmó que el autor había levantado una compleja pantalla literaria para ocultar un tema sexual.[19]

Cuando se estrenó la obra, los siete críticos de los diarios neoyorquinos la elogiaron con entusiasmo, pero algunos refunfuñaron sus reservas. "Cualesquiera sean sus deficiencias, *Bird* se estrenó con el dulce aroma del éxito comercial en su pico. La venta adelantada de entradas ascendió a 390.000 dólares y los derechos de filmación fueron vendidos a la MGM por una suma móvil que puede llegar a 400.000 dólares."[20] El crítico de *Time* opinó que la obra era exageradamente artificial: "*Sweet Bird of Youth* está muy próxima a la parodia, pero lo asombroso es que Williams sea tan inepto para imitarse a sí mismo. Todo está presente: la violencia del sexo, la decadencia perfumada, las feroces riñas domésticas, la endecha de miedo y autocompasión, los personajes que flotan en el limbo neurótico...

pero sólo como otros tantos gatos dramáticos muertos sobre un tejado de zinc frío". Destacó varias analogías con *Cat:* la mujer dominadora, la esposa sin hijos, en la primera; la reina del cine eclipsada, en la segunda; un atleta homosexual, en la primera; el macho viril pero actor impotente, en la segunda; Gran Papito reiterado en el caudillo Finley, pues el primero "castraba psicológicamente a su hijo" y el segundo amenazaba con "la emasculación física". [21]

Al describir la narración violenta de Heródoto, que adaptó en su juventud, Williams aventuró la opinión de que la misma fijó una norma para muchas de sus obras posteriores. En *Battle of Angels* desnudan y cuelgan a su Val Xavier, y en *Orpheus Descending* lo queman con sopletes o quizás es despedazado por los perros... dos métodos que son tanto el uno como el otro morbosamente crueles. Su Byron de *Camino Real* se deleita al describir cómo arde y estalla el cuerpo de Shelley. En "The Black Masseur" un gigante negro devora a su minúsculo cliente blanco en una ceremonia a la que se otorga significado religioso; y en *Suddenly Last Summer* los hambrientos jovencitos cortan trozos del poeta estéril y llenan con ellos sus bocas voraces. La muchacha de esta última pieza está próxima a la castración mental y la heroína de *Sweet Bird* ha sufrido una histerectomía antes del comienzo de la obra. Cuando cae el telón sobre el último acto los vengadores avanzan sobre el héroe para despojarlo de sus atributos sexuales.

Lo que toda esta brutalidad significa justifica un ensayo especial. En su artículo "Prelude to Comedy", Williams insiste en que el artista emplea el material de su propia vida, y quizás sea así. Quizás estas últimas piezas representan para él una especie de catarsis después de un tratamiento psicoterápico. Pero lo que preocupa a muchos críticos, algunos de los cuales han sido ampliamente citados en este capítulo, es la proclividad a otorgar valor universal a la experiencia personal.

Sweet Bird of Youth fue el último drama que escribió Tennessee Williams antes de orientarse hacia lo que él llamó "comedia seria", en *Period of Adjustment* (1960). Estas últimas obras no cons-

tituyen un aporte valioso a la dimensión de un dramaturgo cuya labor literaria comenzó en forma tan promisoria con las piezas y cuentos cortos de sus primeros años. En la producción posterior se percibe la nota histérica de un autor que ha gastado su escasa provisión de material y se ve obligado a repetirse una y otra vez. El interés en el sexo que caracterizó algunas de sus primeras obras se ha convertido en su preocupación capital, de modo que la vasta gama de experiencias humanas se halla estrechamente circunscrita a esta única faceta de la vida. Con la excepción de unas pocas figuras indefinidas —que se parecen más a personificaciones—, los protagonistas son corrompidos y degenerados y no se gana nada con conocerlos. La reiteración de personajes y escenas sugiere que los manantiales creativos tan prometedores se han agotado. Y, sin embargo, no obstante la escasez de material, la pericia técnica de Williams se ha tornado más segura de sí misma y más temible. Ha descubierto que es capaz de hipnotizar al público... o a sectores de éste.

CAPITULO VII

EL MUNDO LITERARIO DE TENNESSEE WILLIAMS

I. *Los temas*

En los primeros cuentos cortos y en las piezas breves de Tennessee Williams se observaba una auténtica promesa de que aportaría algo a la comprensión del Sur: mujeres delicadas que habían sobrevivido a una tradición en la cual el encanto era su mayor caudal; viejos solterones de ambos sexos frustrados por un puritanismo sureño negador de la vida; hombres y mujeres fieles a una vieja tradición de honor que se encontraban compitiendo con un sucedáneo barato de la cultura; el individuo solitario que se sentía desubicado en una sociedad vulgar y materialista; el elemento repetido de los hombres autoerigidos en defensores de la ley, que torturaban y asesinaban no sólo a los negros sino también a los forasteros; los hombres y mujeres infantiles cuya evolución se había detenido y podían ser ciudadanos respetados pero cuyas preocupaciones nunca iban más allá de lo inmediato y lo físico. Describía inadaptados y fracasados, pero lo hacía con compasión y honestidad. Estos hombres y mujeres no pertenecen únicamente al Sur... tienen una universalidad que los convierte en parte de todos los pueblos de todo el mundo.

Después de sus dos primeros y mayores éxitos teatrales, Williams expresó una teoría artística que podría dar la clave para todo lo que ha escrito: "Cada autor tiene una premisa básica que impregna la totalidad de su vida, y esta premisa puede impulsar todo lo que él escribe. En mi caso, la premisa capital ha sido la necesidad de comprensión y ternura y fortaleza que experimentan los individuos atrapados por las circunstancias".[1] Todas sus piezas se han ocupado, hasta cierto punto, de seres pequeños ubicados en una sociedad mecanizada, pero su afán de llegar a un público vasto lo ha obligado

a disimular este tema básico haciendo hincapié en otros tópicos, a veces bastante dudosos, o exagerando groseramente los caracteres y la escena. Con los años y la experiencia se ha convertido tanto en un mago teatral como en un dramaturgo. Un aserto posterior también proporciona una clave acerca de este autor. En julio de 1960, Walter Winchell contó que Williams había confesado que, a medida que envejecía, le interesaba cada vez más ganar dinero y que el enriquecerse ayudaba al *ego*.

Williams se preocupó por muchas variantes del tema de los "individuos atrapados por las circunstancias", y cualquiera de ellas garantizaba la atención de un hombre tan talentoso como él. Un tópico muy reiterado es el de la decadencia de la aristocracia sureña: Carol Cutrere, la exhibicionista histérica (Cassandra Whiteside en *Battle of Angels)* de *Orpheus Descending* y *Fugitive Kind*, que es una ex heredera violenta, borracha, enloquecida por la velocidad, ávida de sexo; Amanda Wingfield, que se halla reducida a una pobreza corrosiva; Blanche, que a veces es otra Carol Cutrere; Gran Papito, el último de los grandes dueños de plantaciones sureñas, y su hijo borracho, Brick, quien se siente abrumado por tanta vitalidad; la señora Venable y Sebastián, que son reliquias estériles de una aristocracia más antigua.

Williams ha contrapuesto reiteradamente al poeta con el hombre común, y le ha otorgado al primero un sentido más noble de los valores y una actitud compasiva para con la humanidad. El poeta siempre es el romántico que se rebela contra las convenciones y que exige para sí una libertad salvaje incompatible con una sociedad urbana. Es un personaje sensible, pero a menudo resulta obvio que su sensibilidad es más honda que su capacidad para expresarse. Frecuentemente "se mantiene impasible", pues sólo estalla en monosílabos reprimidos. Williams adhiere a la fórmula literaria de los románticos —o a una idea que asimiló de D. H. Lawrence—, según la cual el poeta es el gran amante cuyo sendero hacia la libertad está atestado de mujeres ávidas de sexo. Williams refleja asimismo otra convención literaria: que el artista creador es la última reliquia de una

cultura decadente y que la corrupción del genio se expresa en formas artísticas, idea ésta esencial para la caracterización de Sebastián Venable. Por otra parte, parece haber una base autobiográfica en la caracterización de Tom Wingfield, el protagonista de *The Glass Menagerie,* un joven muy sensible que busca aventuras para poder escribir. Estos poetas son seres solitarios y todos ellos podrían repetir las palabras de Val Xavier: "¡Nadie logra conocer jamás a *nadie!* ¡Todos estamos sentenciados al confinamiento solitario dentro de nuestros propios pellejos, a perpetuidad!"

Los individuos más evidentemente atrapados son los personajes exquisitos y extravagantes: las damas sureñas como Laura Wingfield que no pueden adaptarse a la sociedad contemporánea; u otras como Blanche Du Bois o Alma Winemiller, desgarradas entre los instintos naturales y los ideales impuestos por una cultura puritana; o desechos como el infortunado Kilroy, perdidos e inermes en una sociedad despiadada, comercial. Ninguno de ellos está preparado para sobrevivir en un mundo de competencias y todos revisten especial interés para el dramaturgo. Sin embargo, dada su compasión, Williams exagera hasta tal punto las circunstancias de su infortunio que resulta casi sentimental. Además, estas personas sensibles se niegan a enfrentar la verdad acerca de sí mismas, y este hábito les impide realizar un arreglo razonable. Dicho autoenceguecimiento también afecta al no tan sensible Gran Papito y a su hijo Brick, hasta que su intercambio de verdades derriba la cubierta protectora. La misma resistencia a la realidad induce a la cruel señora Venable a tratar de destruir a su sobrina.

Williams toca con frecuencia temas religiosos, pero al igual que su ídolo literario, D. H. Lawrence, parece no tener convicciones religiosas profundas. El cristianismo, tal como se halla representado por la Iglesia Episcopal, es un blanco frecuente para su desprecio. Sus sacerdotes son grotescos o tontos. Asocia el puritanismo sureño con los remilgos que se encuentran en ambos sexos y con la oposición tenaz a una plena experiencia sexual. Esto se refleja en el temprano cuento corto "The Important Thing"

o en la pieza *Summer and Smoke*. Por el contrario, se percibe un fuerte tono calvinista en los temas de culpa y expiación que aparecen en las obras cortas *Auto-Da-Fé* y *The Purification;* en el cuento breve "Desire and the Black Masseur"; y en las obras posteriores *Suddenly Last Summer* y *Sweet Bird of Youth*. En todas estas obras la culpa sólo se expresa en términos sexuales. Parecería que el rasgo de inocencia que Williams atribuye a tantos de sus niños adultos correspondiera al período anterior a la corrupción de la experiencia sexual. En el cuento breve "Desire and the Black Masseur", Williams juega con la idea de que los pecados del mundo representan una insuficiencia que es necesario expiar mediante el sufrimiento y que la violencia es una especie de compensación por lo que ha quedado incompleto. Este cuento —una amalgama de homosexualidad, canibalismo, ideas de sacrificio personal y mito de Pascua— también demuestra la forma en que Williams puede recargar un relato artístico. En *Suddenly Last Summer* volvió a los mismos materiales básicos.

Hay frecuentemente una sugerencia ambigua que identifica la pureza espiritual con los excesos sexuales o de otra índole: el "Apolo mutilado" del cuento "One Arm" conserva su seducción no obstante su sórdida historia. Brick Pollitt irradia belleza espiritual a pesar de su dipsomanía. Williams también tiene un método extraño para otorgar a sus personajes creados un significado religioso simbólico. Val Xavier se le aparece a la artista loca Vee Talbott —y los locos son los favoritos de Williams— como Cristo en la Cruz. El fanático racista Finley se dice inspirado por el Verbo Divino y se cree crucificado por su campaña contra la contaminación de la sangre. Las ideas del culto fálico y de la celebración de la Pascua se hallan ligadas con complejos de culpa en el temprano cuento "Desire and the Black Masseur" y en la pieza posterior *Sweet Bird of Youth*.

El esquema filosófico que subyace en estas curiosas expresiones, cualquiera que sea, no es fácil de elucidar. Los críticos han sido incapaces de descubrir un sentido trascendente en el simbolismo muy

confuso e intrincado con que se manifiesta Williams. Si hemos de otorgar crédito a las escenas, los personajes y los asertos de éstos, parece haber muy poca bondad o decencia en el mundo. Las sórdidas escenas de *Camino Real* y la ciudad sureña de la serie de *Battle of Angels* reflejan un infierno moderno. Maggie la Gata y Gran Papito encuentran en la gente muy pocas cosas dignas de admiración. Sebastián pretendía descubrir a Dios no mediante el amor humanitario, generoso y desinteresado, sino en la horrible destrucción de las crías de tortuga de mar que huían desesperadamente para salvarse.

Estas curiosas expresiones pueden constituir otra clave de la inmadurez del dramaturgo, al igual que la aceptación adolescente y bastante pedante de los principios del ateísmo; o quizás son otra manifestación del romanticismo que se expresa en la rebelión contra el *status quo*. Es posible que reflejen, en parte, su propio conflicto interior, el mismo conflicto que atormenta a Alma Winemiller.

Desde la muy temprana pieza breve, *Ten Blocks on Camino Real*, hasta su ensayo de "comedia seria", *Period of Adjustment*, Tennessee Williams siempre ha hecho que un personaje plantee reiteradamente el Gran Interrogante. Este se expresa más o menos en la misma forma: ¿De dónde vine? ¿Por qué estoy aquí? ¿Hacia dónde voy? ¿Todos los fuegos de artificio cósmicos sólo son para esto? Williams nunca va más allá de estas generalidades filosóficas bastante desprovistas de sentido, vastas y seguras, que pone en labios de sus personajes como si hubiera descubierto algo verdaderamente profundo. Más o menos en la misma forma expresa a veces su crítica contra las condiciones del mundo recurriendo a una palabra como "mendacidad" —por ejemplo en *Cat*— palabra ésta que Brick nunca particulariza, o que Gran Papito identifica con símbolos tales como la iglesia o los clubes, o con su relación sexual insatisfactoria con una esposa fea, a la que no ama.

Es a Brick Pollitt a quien Williams aplica la definición "parálisis moral", con la certidumbre de que esta condición es fundamental para la tragedia particular del protagonista. Es curioso que tantos

personajes suyos, ya sean figuras de primera fila o secundarias, padezcan la misma debilidad. El Juez de *The Purification* prefiere no juzgar los actos de los hombres y en cambio es partidario de que los culpables se juzguen a sí mismos. En "One Arm", Oliver Winemiller acepta su nueva vida entre los homosexuales de Nueva York sin ninguna introspección. En *The Strangest Kind of Romance* el pequeño Lucio ve a Dios igual a él mismo, incapaz de hacer algo contra la injusticia. Los parásitos de *Baby Doll* y *Sweet Bird of Youth* permiten que la maldad se exprese por medios muy desagradables. En *Battle of Angels,* Sandra Whiteside parece representar la locura de tomar partido. Sebastián Venable, quien jamás se define en cosa alguna, sólo reacciona cuando lo hacen sentir físicamente incómodo. Estos no son más que algunos de los personajes cuya fibra moral es débil y que rehuyen sus diversas responsabilidades morales mediante el alcohol, el sexo, la homosexualidad o las drogas. La persistencia de esta característica, así como la de la soledad, plantea interrogantes acerca de la forma en que Williams crea sus personajes. En el mundo hay muchos seres débiles de carácter y solitarios... pero parece haber algunos fuertes, cuerdos, con principios y equilibrados.

La repetición casi neurótica del tema de la soledad parecería sugerir que el autor está imponiendo nuevamente a sus protagonistas su estado de ánimo particular. Desde el temprano Val Xavier, según el cual los individuos están prisioneros dentro de sus pellejos y nunca llegan a conocer a nadie, pasando por el género muy peculiar de soledad de la señora Stone, que la convierte en un blanco especial para las celestinas y *gigolós* de Roma, y desembocando en Catharine Holly, cuya soledad la induce a interrumpir un capítulo muy representativo de su autobiografía y a aferrarse al médico con un beso amoroso —para mencionar sólo unos pocos ejemplos— parecería que todos los protagonistas de todos los poemas, de todos los cuentos cortos y de todas las piezas teatrales entonan el mismo viejo estribillo —"nadie sabe cuán solo estoy"— oportunamente acompañado por una música de fondo que consiste en lúgubres pitadas de locomotoras o chi-

llidos de pájaros. En veinte años de labor literaria el dramaturgo Williams ha creado más personas solitarias que las que los sociólogos han hallado en todas las multitudes solitarias.

Williams ha enfocado varios temas interesantes, pero el favorito —y el que eclipsa a la mayoría de los otros— es la idea del sexo como símbolo de libertad, del sexo como gran emancipador, del sexo como única manifestación válida de la religión y el amor, del sexo como único sinónimo de vida. Quizás empezó interesándose por otro tema, pero después del éxito de *The Glass Menagerie,* y como si estuviera tratando de conservar su repercusión popular, ha optado por sofocar los tópicos interesantes con una escena tras otra que no hacen más que aportar excitación sexual. Puesto que se trata de un hombre tan talentoso, es lamentable que, como lo han deplorado sus críticos con tanta frecuencia, sufra de un complejo sexual.

II. *Los personajes femeninos*

La consagración de Williams empezó con sus retratos de damas sureñas: Amanda Wingfield y su hija Laura, Blanche Du Bois y Alma Winemiller. Estas figuras dramáticas ya estaban bosquejadas en los personajes —a partir de los cuales es probable que se las desarrollara— de algunos cuentos breves y piezas en un acto: *Portrait of a Madonna;* "Portrait of a Girl in Glass"; y, hasta cierto punto, en la madre y la hija de "Three Players of a Summer Game". Todas ellas parecen reflejar la cultura victoriana del Sur que exigía que una dama fuera encantadora pero no se ganara el pan. Viven en el mundo de su propia imaginación y son incapaces de formar parte integrante de una sociedad altamente especulativa y mercantil. Sus sueños giran en torno de hombres que nunca existieron, y, con excepción de la frágil Laura, las normas inculcadas de renunciamiento puritano las han convertido en histéricas en materia sexual. Según el criterio de Williams, este conflicto entre el idealismo célibe y el instinto conduce a dichas damitas refinadas a

la prostitución. Por otra parte, la idea de la virtud puritana como escudo protector se halla reflejada en la actitud del joven John Buchanan frente a Alma y en el destino de las protagonistas de "The Important Thing" y "The Night of the Iguana".

Otro tipo de mujer sureña es la madre agresiva, dominadora... un personaje insensible. En *Auto-Da-Fé* aparece una versión temprana de la madre. Obsesionada por ideas de aseo y decoro, se contrapone al hijo que tiene conciencia de la corrupción social y espiritual circundante. Amanda Wingfield es, en algunos momentos, la dama sureña, y, en otros, es la madre cargosa y regañona que aleja al hijo de su hogar. La señora Venable, que lucha contra la vejez para poder viajar con su hijo, ha frenado durante muchos años los conatos de éste por huir hacia la libertad. Gran Mamá, castigada aparentemente con su falta de atractivo, le arrebata la propiedad a su marido moribundo como si hubiera sido durante mucho tiempo la cabeza de la familia.

Hay varias mujeres avasalladoras en el plano sexual que dominan a sus hombres, tipo éste que probablemente se inspiró en protagonistas similares de las obras de D. H. Lawrence. La señora Stone, que no es una sureña sino una profesional despiadada, convierte a su marido en un niño patéticamente sometido; Cassandra Whiteside, en *Battle of Angels,* y más tarde Carol Cutrere, en *Orpheus Descending,* aristócratas ávidas de sexo, viven continuamente "al acecho" de los hombres; Estelle Hohengarten, una ceñuda contrabandista de licores, seduce al esposo de Serafina en *The Rose Tattoo;* Margaret, la esposa de Brick tanto en el cuento breve "Three Players of a Summer Game" como en la obra *Cat on a Hot Tin Roof* conquista más poder a medida que Brick se desintegra; a Dorothea, la hija del multimillonario en *Period of Adjustment,* es descrita como psicológicamente frígida y agresiva, pero desprovista de atractivo sexual; la princesa Kosmonopolis de *Sweet Bird of Youth* es tan insaciable como la señora Stone en lo que concierne al sexo. Hay varias caseras felinas que "maúllan" en sus respectivos cercos reclamando sexo, y estas mujeres no

parecen circunscritas al Sur: por ejemplo, la corpulenta y agresiva casera de "The Malediction" y *The Strangest Kind of Romance*, y Olga Kedrova, la incansable supervisora del burdel en "The Mattress by the Tomato Patch".

Hay otro tipo de muchacha que se caracteriza por su actitud hacia el sexo: es la que no se inquieta por su promiscuidad. La mayoría de dichas jóvenes son heroínas de Williams, pero éste las describe a menudo con una mezcla de absurdo y preciosismo. Si se la toma aisladamente, Margaret la Gata pertenece a este grupo... es una pequeña pendenciera liberada y deslenguada que no titubearía en acostarse con un hombre para poner a prueba su virilidad. A la risueña adolescente Nellie, de *Summer and Smoke*, a Stella de *Streetcar* y a Rosa de *The Rose Tattoo* se las retrata como muchachas norteamericanas normales. Sin embargo, están dotadas de ese poder de seducción típico del estilo de Williams. El personaje de comedia Baby Doll, que aparece en *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton* y más tarde en *Baby Doll* está íntimamente ligado a ellas, aunque se trata de una chica un poco mentecata.

Williams describe a Blanche Du Bois como a una dama refinada, pero le adjudica la biografía de una prostituta. En sus dos piezas cortas, *Hello from Bertha* y *The Lady of Larkspur Lotion*, retrata la decadencia física y moral de dos prostitutas envejecidas, sin entrar en idealizaciones. En *This Property Is Condemned* describe a una delincuente juvenil vestida con el atavío abandonado de su hermana... una criatura inocente, ignorante, que lucha sola. Se trata de un estudio honesto. En cambio, a veces Williams adereza una escena con una prostituta llamativa a la que atribuye algunas frases bastante sesudas, como en los casos de Esmeralda, en *Camino Real;* Rosa Gonzales, en *Summer and Smoke;* o algunas de las muchachas fáciles de *The Rose Tattoo*.

Williams tiene la teoría de que las mujeres empleadas en las instituciones de ayuda social son mecánicas y rígidas, o almidonadas como sus uniformes: ejemplos de ello son la mujer que acom-

paña al médico del manicomio en *Streetcar;* la maestra solterona de *The Rose Tattoo;* las enfermeras de la serie de *Battle of Angels* y *Suddenly Last Summer.* Se debería conceder alguna atención a la mujer vulgar y chismosa de Williams, que a veces parece tener la cabeza tan pesada como las nalgas y que sirve para entrar irremediablemente en contraste con sus heroínas. Estas mujeres representan el tipo convencional, lerdo, de ama de casa: las mujeres de pueblo de la serie de *Battle of Angels;* las mujeres ávidas de hombres de *The Rose Tattoo;* la señora Bassett, la vecina entremetida de *Summer and Smoke;* las vulgares espectadoras de *Sweet Bird;* y la señora Holly, la madre mercenaria de Catharine en *Suddenly Last Summer.*

III. *Los personajes masculinos*

El Hadrian de *You Touched Me!,* adaptación de un personaje de D. H. Lawrence, se convirtió en el prototipo de los jóvenes sexualmente atractivos de Williams. Este joven, descrito como un muchacho bello y viril y utilizado como símbolo del dios Pan y de una vida amorosa sin inhibiciones, también es proclive a los estallidos filosóficos. Las variaciones en torno de este modelo continúan durante veinte años, y las únicas diferencias descansan sobre los grados de virilidad. Todavía en 1956 Williams estaba describiendo a su héroe, el Val Xavier de *Orpheus Descending,* como un "muchacho audaz" que creaba una "conmoción en un gallinero"... palabras éstas que se remontan al conflicto de Hadrian con Emmie, la virtuosa ama de casa que perseguía al zorro invasor del gallinero. Otro personaje que tiene antecedentes en los primeros poemas y cuentos cortos es Moony, de la pieza en un acto *Moony's Kid Don't Cry,* un muchacho seductor y trashumante que rechaza un empleo convencional por considerarlo demasiado tedioso y retoma la vida errabunda. Este individuo independiente, combinado con el Val Xavier de la serie de *Battle of Angels,* joven y viril, se convierte en una especie de amante-Cristo simbólico, un poeta soñador que representa

el paradigma de la libertad, un vagabundo con un libro a punto de ser escrito, y un hombre más capaz de resistirse al trabajo permanente que al encanto de las mujeres. Es una especie de adolescente aparentemente convencido de que la respuesta a los grandes imponderables se descubre a través de la cópula sexual. Y, sin embargo, en una obra es asesinado por una repugnante turba sureña porque defiende casualmente a un negro. Este mismo personaje aparece, con varios años más de edad y después de muchas otras versiones, en *Orpheus Descending* y *The Fugitive Kind:* con una actitud cínica frente a las soluciones del amor, resistiéndose siempre a la radicación y al empleo permanentes, cae en la trampa de una mujer cuyo hijo engendró.

Williams entra en un éxtasis lírico ante el macho resplandeciente, Stanley Kowalski, de *Streetcar,* cuya vitalidad primitiva disculpa su grosería y brutalidad. El John Buchanan de *Summer and Smoke,* un joven que permanece físicamente tan puro como un dios griego, no obstante su afición a la bebida y a las mujeres, es casi un boceto de Stan. Alvaro Mangiacavallo, de *The Rose Tattoo,* es una versión cómica del macho resplandeciente, dispuesto a seducir a la hija de la viuda complaciente. En *Twenty-Seven Wagons,* Vacarro es un vengador-violador, pero en *Baby Doll* no sólo está dotado de una rutilante energía sexual sino también de virtudes tales como la compasión, el sentido de la justicia, el sentido del humor y la preferencia por el agua como única bebida.

Tennessee Williams empezó como poeta, y el poeta es el protagonista de muchos de sus primeros cuentos. Su primer logro importante, Tom Wingfield, el poeta-vagabundo hasta cierto punto autobiográfico de *The Glass Menagerie,* se repite con variaciones. Tom es un joven frustrado, un soñador sensible y paciente atrapado en un mundo empresario desprovisto de imaginación y en un hogar desagradable. Kilroy, el norteamericano medio y el perpetuo recluta de *Camino Real,* es el mismo soñador-errabundo que busca respuesta a las preguntas eternas. Al Brick de *Cat,* una variante estéril y un individuo completamente pasivo, ablandado por el alcohol, pero

es que según parece es tan bello como un dios griego, descrito absurdamente como una figura trágica. Ralph Bates, el protagonista de *Period of Adjustment,* un hombre de cuarenta y siete años que prefiere la libertad del viajero al tedio de un empleo burocrático, es la última versión del poeta-soñador-errabundo-amante.

Con estos hombres primitivos o poéticos contrastan las figuras satíricas de los empresarios, que a menudo sólo están bosquejadas. Williams no sólo es fiel a la tradición literaria norteamericana proclive a calumniar al hombre que ha hecho fortuna, sino que se inspira también en Lawrence. Jabe Torrance de la serie de *Battle of Angels,* es, al mismo tiempo, un tendero repelente y el cabecilla de los "justicieros" que quemaron vivo al "gringo", el padre de su esposa. En la pieza en un acto *The Last of the Solid Gold Watches* Harper es un "mequetrefe" insolente que contrasta con el admirable veterano. El turista de *Lord Byron's Love Letter,* un maduro esposo, se emociona como un adolescente al ver el desfile de la banda de música. El esposo de la señora Stone corporiza la idea de Williams según la cual no se necesitan sesos para ganar dinero. El viajante de comercio que aparece brevemente en *The Rose Tattoo* es la grosera caricatura de un estafador y bromista de mal gusto. Archie, el esposo de Baby Doll, inútil, fofo e intolerante, es un rico frustrado. En *Cat,* Gooper se devana los sesos para arrebatarle la plantación a su cuñado. Gutman, una especie de maestro de ceremonias en las dieciséis escenas de *Camino Real,* es un tozudo hotelero que sirve a clientes con fortuna.

Entre otros personajes masculinos enumeraremos a los viejos dinámicos: en *Cat,* Gran Papito no sólo tiene energía y vitalidad sino también una especie de norma moral; una versión abreviada de este mismo tipo es el veterano viajante de *The Last of the Solid Gold Watches,* Charlie Cotton; el capitán Rockley de *You Touched Me!* tiene el mismo goce de vivir y su anécdota acerca de la marsopa seductora y parece presagiar a Gran Papito y su cuento del elefante. Asimismo se ha observado una analogía entre Gran Papito y el caudillo Finley de *Sweet*

Bird, pese a que éste es el más fanático de los segregacionistas. Los individuos racistas, ignorantes y violentos que sin embargo disponen a menudo de poder, y que casi parecen una parodia del mal, aparecen brevemente en la serie de *Battle of Angels* en el papel de vengadores panzones.

Hay algunos muchachos buenos e inocuos, pero están desprovistos de sensibilidad poética o agudeza empresaria: Jim O'Connor, el héroe soñado de Laura; Roger Doremus, el "hijo de mamá" y amigo de Alma Winemiller; o Scudder, el miembro bastante tonto de la Cámara Juvenil de Comercio que corteja a Heavenly Finley. Otros personajes masculinos son los *gigolós* Paolo y Chance Wayne, y los sacerdotes retratados con ánimo satírico, al igual que los hombres de negocios. Los rectores episcopales son necios o grotescos: el reverendo Tutwiler de "The Yellow Bird" predica con tediosa insistencia acerca de las negaciones puritanas; al reverendo Tooker de *Battle of Angels* se lo define como a un sacerdote indiferente; el ineficaz reverendo Guilford Melton de *You Touched Me!* forma una pareja ideal con el ama de casa; al reverendo Winemiller de *Summer and Smoke* se lo retrata como a una solterona convencional; el reverendo Tooker de *Cat* va sin cesar al cuarto de baño, pero abandona bruscamente a la familia cuando se plantea una crisis.

El análisis de los personajes característicos que reaparecen continuamente confirma que el dramaturgo estaba en lo cierto al quejarse de que le resultaba difícil hallar nuevos temas de inspiración.

IV. *El desarrollo dramático*

En las notas para el montaje de *The Glass Menagerie*, Tennessee Williams expresó su teoría acerca de la creación dramática:

> El expresionismo y todas las otras técnicas no convencionales del teatro tienen un solo objetivo válido, y este es una mayor aproximación a la verdad. Cuando una pieza recurre a técnicas no convencionales ello no implica —o ciertamente no debe implicar— que está tratando

de rehuir la responsabilidad de encarar la realidad, o de interpretar la experiencia, sino que en verdad está buscando —o debería estar esforzándose por buscar— un enfoque más íntimo, una expresión más penetrante y vívida de las cosas tal como estas son... Hoy todos deberían saber que lo fotográfico carece de importancia en el arte; que la verdad, la vida, o la realidad es un ente orgánico que la imaginación poética sólo puede representar o sugerir, en esencia, mediante la trasformación, mediante la conversión en formas distintas de aquellas que sólo estaban presentes en apariencia. [2]

En "Something Wild...", la introducción a *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton* (1945), Williams, dijo: "Según mi criterio, el arte es una especie de anarquía, y el teatro es de incumbencia del arte". En este mismo prefacio Williams expresó su admiración por Willard Holland, director del grupo Little Theater de San Luis, The Mummers (que funcionó entre 1935 y 1940): "El trabajo de Holland nunca erró el golpe, ¡ y cuando digo golpe me refiero a un puñetazo!". Refiriéndose al teatro de Holland afirmó: "Era como una definición de lo que yo pienso que es el teatro. Algo salvaje, algo excitante, algo a lo que uno no está habituado. Insólito, es la palabra".[3] Lo que Williams admiraba particularmente en este pequeño teatro era que sustentara el principio de aplicar, en el período que transcurría desde que se levantaba hasta que se bajaba el telón, un violento puñetazo... una especie de golpe para dejar sin sentido, sin duda.

Estas dos afirmaciones, tomadas en conjunto, pueden explicar por qué Williams nunca se preocupó por el desarrollo orgánico del drama sino con más exactitud por las escenas dramáticas recargadas que producen un violento impacto en el público. Una y otra vez aparecen escenas aisladas vigorosas, que reflejan un auténtico genio dramático y frecuentemente se trata de escenas muy emotivas que revelan el talento del autor para lograr lo más eficaz desde el punto de vista teatral. Estas escenas constituyen lo mejor de Tennessee Williams. Podríamos citar los siguientes ejemplos típicos de la vasta gama de buenas escenas: la delicada reanudación de la amistad

entre Laura Wingfield y el héroe de sus sueños, Jim O'Connor; la violenta colisión erótica entre Blanche Du Bois y Stan, quien la lleva en brazos a la alcoba; la escena cómica de galanteo entre Serafina y su camionero recién llegado; la escena de comedia donde Baby Doll intenta proteger su virtud; la dramática escena en que Catharine narra la verdad sobre el último verano de Sebastián Venable; la parte del diálogo entre Brick y Gran Papito en que cada uno de ellos se despoja de su capa protectora y queda al descubierto.

Aunque Williams puede escribir buenas escenas desde el punto de vista teatral —se lo ha definido como "un vívido y emocionante autor de *escenas*"— aún no ha podido enfrentar categóricamente un problema dramático: la estructuración de la pieza como una obra de arte unificada. Al rechazar el género realista se ha liberado aparentemente de la responsabilidad de establecer vínculos lógicos entre los temas heterogéneos de una obra. Puesto que parece incapaz de desarrollar plenamente un tópico, distribuye su energía entre varios. El infierno grotesco de la serie de *Battle of Angels* pone al desnudo a torturadores y torturados, a personajes nacidos en parte de estereotipos literarios y en parte de la observación del dramaturgo, pero inspirados sobre todo en sus prejuicios personales. *You Touched Me!* se dispersa simultáneamente en varias direcciones. En *Cat,* Williams se ocupa de la homosexualidad, de la herencia de una valiosa propiedad y de aspectos delicados y tensos de las relaciones familiares y de las dificultades de comunicación. En *Sweet Bird* mezcla escenas escabrosas entre una actriz envejecida y su *gigoló* del momento con otras que se refieren a un grotesco villano segregacionista. *The Rose Tattoo* comienza con una atmósfera seria, casi trágica, en torno de la viuda inconsolable, pero desciende pronto a la farsa y al erotismo. Este hábito de multiplicar los elementos discordantes corre parejo con la tendencia a recargar a veces una caracterización o la biografía de un personaje. La tendencia a incluir demasiado de todo coincide con su idea de que el teatro debe provocar una conmo-

ción. A menudo Williams demuestra más interés por lo teatral que por lo veraz.

El hecho de que no enfrente un problema dramático puede explicar el carácter episódico de sus obras. En una escena o en un acto Williams presenta un choque entre dos personas, y luego repite el esquema en la escena siguiente con personajes distintos. Por ejemplo, el primer acto de *Cat* es prácticamente un monólogo de Maggie, con una ocasional expresión de asentimiento o discrepancia de Brick; el segundo acto corre casi exclusivamente por cuenta de Gran Papito, en tanto que Brick se limita nuevamente a hacer tintinear su vaso y pronunciar unas pocas palabras. *The Glass Menagerie* y *Camino Real* son obras totalmente episódicas. La primera escena de *Suddenly Last Summer* presenta la opinión de la señora Venable acerca de su hijo y la muerte de éste, y la última brinda otra perspectiva de la misma situación según el relato de Catharine Holly.

Esta costumbre de pensar en forma episódica podría explicar porqué no se han motivado o anticipado determinadas escenas. En *Summer and Smoke* hay varias omisiones que hacen que las secuencias sean ilógicas: por ejemplo, la muerte del anciano médico y el brusco cambio de carácter de los protagonistas. Más o menos en la misma forma Williams decreta la súbita madurez de Baby Doll, para la que no ha habido preparación alguna. La actitud final de la señora Stone, su sometimiento al vagabundo procaz, parece ideada para impresionar a los lectores. Los bruscos cambios de humor de *Sweet Bird* derivan aparentemente del deseo de marcar contrastes, y no del carácter de los personajes. A veces Williams se ha dejado en el tintero escenas que forman parte del momento crítico de la obra. En *Summer and Smoke* no hay ninguna escena —no obstante que la pieza la exige— donde se retrate el cambio de posición de John, el médico, y Alma, la dama. Si *Streetcar* representa dos principios antagónicos de la sociedad contemporánea, se reemplaza el choque entre Stan y Blanche por la escena violentamente dramatizada de la violación, que es eficaz desde el punto de vista teatral pero que apenas se justifica en la obra. No hay ninguna escena

entre Chance Wayne y Heavenly, pero Williams, como un titiritero temeroso de lo que puedan hacer sus marionetas, injerta otros personajes y un problema racial. Y nuevamente en *Cat* la escena más importante —la búsqueda de comprensión entre padre e hijo— llega a su punto culminante y estalla en una prosa explicativa. Williams se zambulle en una discusión sobre la homosexualidad y el tabú que la rodea y sobre el "enigma" del carácter, entre otras cosas. Esta digresión sugiere que el mismo dramaturgo percibió una cierta insuficiencia... o, de lo contrario, que encontró en ella un pretexto para jugar con sus lectores. La construcción episódica que le resulta más fácil a Williams se puede ilustrar con variantes de la técnica recordativa puesta a prueba en una temprana obra en un acto, *The Long Goodbye*. Esta técnica se utiliza en *The Glass Menagerie* y en varias piezas posteriores. La historia de Blanche Du Bois aflora en una serie de revelaciones cada vez más asombrosas acerca de los abismos en que se ha hundido. Esta ninfómana que simula ser una dama se confiesa como si estuviera quitando una por una las envolturas del pasado. Algo similar ocurre en *The Rose Tattoo* cuando las ilusiones de amor de Serafina se disipan gradualmente. Quizás este desplazamiento desde la revelación de su amor otrora feliz hasta un galanteo cómico es lo que destruye parcialmente la eficacia de la obra. Las aventuras eróticas de su temprana juventud, que recuerda Val Xavier, constituyen una parte importante de su caracterización. Las dos escenas importantes de *Suddenly* consisten simplemente en otras tantas narraciones de hechos y experiencias recordados, y el estímulo dramático del relato deliberado y progresivo de Catharine proporciona la tensión de la última escena. En la obra en un acto *The Dark Room* y también en la rememoración del pasado del capitán Rockley en *You Touched Me!* el autor ensayó precozmente esta técnica de confesión demorada y gradual.

Para aumentar el impacto dramático, Williams contrapone frecuentemente una escena a otra. Por ejemplo, en *You Touched Me!* hay una interacción

considerable entre la escena de la sala y la excitación y las carreras del gallinero. En *Streetcar,* mientras Stan cuenta la dudosa carrera de Blanche, ella entona canciones sentimentales en el baño. Hacia el final de *Camino Real* se interpretan simultáneamente dos escenas: durante la operación en que le sacan del cuerpo a Kilroy su gran corazón de oro, la figura de la Pietá sostiene al vagabundo sobre sus rodillas, en un cuadro que evidentemente está destinado a identificar a Kilroy con Jesús... y con toda la humanidad. En el tercer acto de *Cat,* mientras Gran Papito lanza gritos de dolor entre bambalinas, Maggie corta bruscamente la riña de familia al anunciar su embarazo.

En su "Nota explicativa" al tercer acto de la versión de Broadway de *Cat,* Williams, escribió: "Algún día, cuando el tiempo lo permita, me gustaría escribir una pieza acerca de la influencia que tiene sobre el desarrollo de la obra un director vigoroso e imaginativo, antes de la producción y durante la misma, con sus peligros y sus méritos".[4] En el prólogo a *Camino Real* describió cómo él y Elia Kazan habían trabajado de común acuerdo. Esta cooperación no es un caso nuevo, porque el difunto George Jean Nathan la describió en su reseña de *You Touched Me!* Los buenos directores han garantizado el triunfo de muchas obras, y es igualmente posible que los malos hayan determinado el fracaso de otras. Deseamos que Williams escriba detalladamente acerca de su propia experiencia, pues es lógico suponer que este relato aportará muchos datos sobre el teatro profesional norteamericano. Sus éxitos personales —para mencionar sólo unos pocos ejemplos importantes— han estado estrechamente ligados a la brillante dirección de hombres tales como Eddie Dowling, en *The Glass Menagerie;* Elia Kazan, en *Streetcar, Camino Real* y *Cat;* Harold Clurman, en *Orpheus Descending,* y José Quintero, en la puesta de escena *off-Broadway,* de *Summer and Smoke.*

V. *Artificios y elementos decorativos*

Más de un crítico ha censurado a Tennessee Williams acusándolo de recurrir exageradamente a ardides teatrales. Ha utilizado símbolos de toda clase... algunos de ellos eficaces y otros no. En el "Prólogo" a *Camino Real* Williams expresa su opinión acerca de la eficacia de los mismos: "... cuando se los emplea con respeto, los símbolos constituyen el lenguaje más puro del teatro. A veces se necesitaría una página tras otra de tediosa explicación para reflejar una idea que se puede trasmitir con un objeto o un ademán en un escenario iluminado".[5]

Los pequeños adornos de vidrio corresponden a Laura; la chaqueta de piel de víbora parece ser un sello imaginativo de libertad para Val Xavier; pero el gallo del gallinero no es una alegoría feliz para representar al joven Hadrian, el piloto. El baúl lleno de vestidos desteñidos y cartas, ubicado en el centro del escenario, simboliza no sólo a Blanche sino también su intromisión. La fuente y el cuadro anatómico de *Summer and Smoke* son tan obvios que parecen cosas de principiante. El látigo de Vacarro en *Twenty-Seven Wagons* armoniza con su política de buena vecindad. *The Rose Tattoo* está atestada de rosas, balidos de chivo y símbolos debidamente seleccionados sobre maniquíes de modista. En *Camino Real*, los Barrenderos, A. Ratt (una rata) y el avión llamado Fugitivo son símbolos indignos de un autor que se autotitula poeta. En *Cat*, la ancha cama de matrimonio y el mueble monstruoso del televisor son suficientemente obvios. La selva con sus gritos espantosos y sus dulces trinos de aves proporciona un telón de fondo muy emotivo para *Suddenly*. Y quizás la tienda y el bar pueblerinos, cuyos decorados representan el Moon Lake Casino, ahorran muchas palabras que serían necesarias para explicar dos actitudes frente a la vida en la serie de *Battle of Angels*, pero parecen bastante rebuscados.

Varios personajes son símbolos, caracterizaciones chatas antes que seres humanos: las entrometidas desde la señora Bassett de *Summer and Smoke*, hasta las cazadoras de hombres de *The Rose Tattoo;*

la madre y el hermano de Catharine Holly que temen la sinceridad de la muchacha y se convierten en alegorías de la codicia estúpida; Alma, con su nombre simbólico tipifica adecuadamente la primera aparición de la heroína en *Summer and Smoke;* y John Buchanan, que es un símbolo de la carne. Se dice que Cukrowicz significa azúcar, término éste que no se aplica exactamente al médico de *Suddenly;* y el Hechicero de la serie de *Battle of Angels* puede ser una imagen de la libertad o una complicada alegoría freudiana del sexo y la muerte... aunque sería difícil saber con exactitud si es lo uno o lo otro.

Pero cuando se convierte a la señora Stone en un símbolo de la corrupción de nuestra época, o cuando el pobre Kilroy representa a todos los hombrecillos batalladores de la sociedad contemporánea, o cuando se debe entender que las experiencias de Chance Wayne simbolizan al hombre contemporáneo, entonces la alegoría es tan descabellada que pertenece al mundo particular de Tennessee Williams. Y cuando el dramaturgo impone a los personajes nacidos de su propia imaginación chispeante y de sus peculiares obsesiones sexuales las figuras de Cristo y María, su Madre —por ejemplo en la pretensión de combinar a Val Xavier con Cristo, o a Myra, la esposa madura y sedienta de amor, con la Virgen María— entonces se supera en verdad a sí mismo. Los símbolos sexuales de las últimas obras se han tornado cada vez más complejos y oscuros. Se puede afirmar con justicia que Williams ha creado un coto de caza feliz para los coleccionistas bastante especiales de símbolos fálicos.

El éxito espectacular de Tennessee Williams se debe a menudo a su habilidad para proyectar una idea poética en términos de color y sonido vivaces. Ya hemos citado numerosos ejemplos de esta capacidad. Williams trabaja empeñosamente para lograr los colores emotivos precisos y los diseños más sugestivos, y parece que ha recurrido con frecuencia al arte pictórico en pos de este efecto: el color vívido de la escena de la partida de póker, en *Streetcar,* se compara con un cuadro de Van Gogh; el decorado para *Summer and Smoke* debe asemejarse al esquema

no realista de uno de Chirico; el cielo azul de *The Rose Tattoo* figura en los cuadros italianos del Renacimiento. En las escenas de locura próximas a la conclusión de *Streetcar* y en muchas escenas de *Suddenly* —donde el decorado recuerda una selva de Rousseau— se hace mucho hincapié en los ruidos selváticos. En *Sweet Bird* la afable majestuosidad de Heavenly Finley se refleja en los acordes de Mozart; el "Piano Azul" de *Streetcar* subraya el tema sexual; y en *Suddenly,* los chillidos de la jungla y los trinos de los pájaros sugieren el conflicto.

Williams hace une serie de audaces experimentos en apoyo de la técnica expresionista. Los personajes salen de escena y le hablan largamente al público; recitan extensos parlamentos, que a menudo son interesantes y correctos, pero un poco artificiales. Las mujeres de *Battle of Angels* chismean acerca de sus aventuras amorosas en el viejo Moon Lake Casino; Tom Wingfield hace comentarios —a veces superfluos— sobre las diversas escenas de *The Glass Menagerie;* Kilroy apela directamente a la compasión del público en *Camino Real,* en *Cat,* Brick se confiesa directa y extensamente; en *Sweet Bird,* Chance Wayne hace digresiones interminables.

Algunas de las peores escenas de todas las piezas son aquellas en que los parlamentos necesarios se trasmiten por teléfono: la aristócrata decadente de la serie de *Battle of Angels* grita sus groserías en el aparato; Blanche, hace sus llamados inútiles al héroe de sus sueños; Alvaro, le revela telefónicamente a Serafina que su esposo le era infiel; en la Plaza, Gutman utiliza el teléfono... quizá para dar la imagen de un alto ejecutivo. También en *Cat* hay muchas comunicaciones inútiles a larga distancia; naturalmente, en *Sweet Bird,* las tratativas del contrato de Hollywood se celebran por teléfono; y los aprietos económicos de los Meighans, de *Baby Doll,* se revelan utilizando el mismo medio.

La necesidad de introducir "algo insólito" y caótico se ha contemplado en una serie de escenas no realistas... algunas de ellas apenas justificadas. Williams logra la tensión cuando su principal protagonista está casi congelado en una situación di-

fícil, comportándose como si se halla hipnotizado. Williams creó tempranamente este género de tensión en su retrato de la señorita Jelkes, quien no es capaz de apartarse de los hombres en "The Night of the Iguana". Val Xavier, Kilroy y Chance Wayne son personajes de circunstancias, cada uno de ellos aparentemente incapaz de sobreponerse a su aprieto. Quizás esto forme parte de la técnica de Williams para despertar compasión, pero el resultado consiste en que sus héroes asumen una inercia artificial. *Auto-Da-Fe, Twenty-Seven Wagons, Battle of Angels* y sus sucesoras, *Suddenly Last Summer* y *Sweet Bird* concluyen violentamente. Otro método para lograr "algo insólito" se refleja en las escenas de persecución: la interminable cacería del chivo en *The Rose Tattoo*, las desaforadas carreras por todo el teatro en *Camino Real*, el acoso increíble y a veces divertido de *Baby Doll*.

VI. *El diálogo de Tennessee Williams*

Si Eugene O'Neill hubiera sido capaz de escribir diálogos tan naturales e idiomáticos como los que aparecen en alguna parte de cada obra de Williams, su trascendencia como dramaturgo norteamericano habría quedado asegurada. El mayor aporte de Williams, el autor de mediados de siglo, es su manejo del lenguaje. Por muy diferente que sea la atmósfera y el tema, y por muy artificialmente proyectado que éste se halle en la acción, una escena tras otra trasmite de algún modo la impresión de fluidez idiomática. Los críticos observaron desde el primer momento que Williams ha sabido combinar los clisés con el lenguaje original. Un monólogo estilístico endilgado directamente al público puede constituir una exposición torpe, pero a veces el lenguaje se maneja con naturalidad. Tennessee Williams ha sabido provocar reiteradamente la excitación emotiva, aumentar el suspenso y mejorar la comprensión del personaje y su ánimo recurriendo a las palabras.

Sin embargo es lamentable que Williams no haya sabido eliminar de sus obras las frases retóricas,

altisonantes, artificiales y pomposas. Estas se parecen a las declaraciones a menudo presuntuosas que hace a los diarios acerca del arte, los artistas y el teatro, declaraciones éstas que tienen muy poca relación con las piezas en sí. Precisamente antes del estreno de *Summer and Smoke,* Williams, escribió:

Dios sabe que ha habido casos en que la simulación dio frutos en algunos rubros artísticos. Las reputaciones infladas y los estilos eclécticos dotaron de una aureola de seriedad a muchos cuadros esencialmente vacuos, y la oscuridad ha disfrazado la esterilidad en muchos versos.

Pero paradójicamente es en el teatro, definido como el charlatán de las artes, donde se descubre más fácilmente al impostor. El autor debe decir lo que tiene que decir en forma inteligible, y si no se trata de algo digno de ser dicho, su destino está sellado. Incluso el entretenimiento vulgar es honesto. Es honesto todo aquello que hace lo que pretende hacer, y hay demasiada luz sofocante y demasiados ojos avizores fijos sobre el escenario para que el simulador premeditado pueda ejecutar sus tretas. [6]

Quizás escribió esto en una etapa muy primitiva de su carrera, o quizás no ha sabido distinguir lo bueno de lo flojo. En su comentario sobre *The Glass Menagerie,* Joseph Wood Krutch observó que "una médula dura y sustanciosa de observación aguda y de caracterización diestra y frugal" estaba "envuelta en una bruma borrosa de retórica fatua, sentimental, seudopoética". Krutch temía —y los años le han dado la razón— que estos defectos derivados de un exceso de complacencia en sí mismo se multiplicaran, y urgió al dramaturgo a tachar toda frase que lo dejara particularmente satisfecho.[7]

VII. *La ubicación literaria de Tennessee Williams*

Tennessee Williams expresó su primitivo credo literario en el prefacio de *Battle of Angels,* escrito en marzo de 1944: "Nunca he dudado por un momento de que hay personas —¡millones!— a quienes se

les pueden decir cosas... Nos acercamos mutuamente, en forma gradual, pero con amor. El obstáculo reside en la reducida dimensión de mis brazos, no en la longitud y multiplicidad de los ajenos. Con amor y honestidad, el abrazo es inevitable".[8] Esta expresión de dulzura y cariño se reflejó en sus primeras obras. John Gassner escribió: "Lo más notable en estas piezas en un acto son las manifestaciones de una singular compasión por los inadaptados a la vida y una habilidad general para trascender la cruda realidad... Williams es particularmente afectuoso cuando se refiere a los personajes abrumados que procuran conservar jirones de su antigua respetabilidad".[9]

Pero la compasión de Williams por lo delicado dejó paso a una especie de interés morboso por la enfermedad. Su artesanía se tornó más insidiosamente inteligente y eficaz, pero su filosofía de la vida se deterioró. El respeto por su talento teatral se combina con la crítica franca al uso que hace de él. Refiriéndose a *Suddenly Last Summer*, Gassner, escribió: "Poco importa si los tétricos detalles de la muerte del poeta son literalmente ciertos. La obra emana de la mente del autor, y lo que interesa, en verdad, es la expresión sensacional de su humor extraordinariamente nihilista. Pero, por muy obsesionado que esté; por el pesimismo morboso, Williams no desaparece como artista. Aprieta la ortiga de la neurosis contra su pecho y ésta le proporciona los galardones de su éxito creativo".[10]

Refiriéndose al misma tema, Tom F. Driver evaluó la carrera literaria de Williams en los términos siguientes:

Tennessee Williams se encuentra ahora en un punto de su carrera en que debe enfrentar un dilema trascendental. Por un lado puede optar por insistir en el género de exploración poética de los problemas básicos de la existencia que encaró en *The Glass Menagerie, Streetcar, Camino Real* y *Cat on a Hot Tin Roof;* y, por el otro, puede conformarse con el género de material explosivo que nos ha proporcionado recientemente, material este más apto para las páginas particularmente escabrosas de Esquire que para la escena seria. A juzgar por *Orpheus*

Descending y *Suddenly Last Summer*, de la última temporada, está optando por la alternativa más fácil, la que exige menos en términos de observación e intelecto en tanto que se inspira sobre todo en la fantasmagoría privada. Así no le resultará difícil perder la elevada jerarquía que sus primeras piezas le hicieron ganar con tanta justicia en nuestro teatro. Aun es un maestro de efectos. Una obra suya continúa siendo un acontecimiento estimulante. Pero otrora fue más que eso, y sin duda podrá volver a serlo. [11]

Louis Kronenberger comentó la evolución del dramaturgo a propósito de *Sweet Bird:*

Puesto que en su propia obra el señor Williams continúa repitiéndose, a los críticos no les queda otro recurso que hacer lo mismo. Y el espíritu de repetición sólo puede aumentar su disgusto y vigorizar su censura. Ya sea que el mundo de odio y repugnancia, de violencia sexual y violencia racial, de venganzas espeluznantes y bestiales, constituya la reacción personal del señor Williams frente a la vida o simplemente su visión filosófica de ésta, lo cierto es que ya parece más compulsivo en él que convincente en sus personajes. Y a medida que se pierde cada vez más la perspectiva de toda sensibilidad para los contrastes, de todo poder de control, incluso sus símbolos enardecidos se debilitan, dejan de ser verdaderos símbolos para convertirse en simples recursos de utilería, los sobrepasan, incluso, para transformarse en parodias. [12]

Al pasar revista a la obra de Tennessee Williams cuando se repuso *The Glass Menagerie*, once años después de su estreno, Brooks Atkinson afirmó:

Volver a verla equivale a comprender hasta qué punto ha cambiado Williams. Ahora hay en su obra una veta de salvajismo. Su humor es amargo. La fealdad es chocante. Ha recorrido un largo trecho desde 1945... aumentó su dominio del teatro, desarrolló su vigor, ensanchó su campo de acción. Y también renunció a la ternura que hace de *The Glass Menagerie* una obra tan delicada y conmovedora.

Quizá estaba más próximo a los personajes de *The*

Glass Menagerie que a los de sus últimas obras... Debe de haber ecos de su propia vida en esta historia sobre un callejón oscuro, velado por la miseria y la desesperación. Se trata de una combinación perfecta de humor y melancolía de la que resulta una especie de poesía triste, bella, conmovedora y un poco grotesca. El señor Williams nunca ha superado la exquisitez y la tímida sugestión de esta obra de presentación.[18]

A los treinta y un años de edad Tennessee Williams se convirtió en el dramaturgo norteamericano más famoso de aquella década. Al cumplir cuarenta y uno había ganado cinco grandes premios. Su nómina concreta de éxitos atestigua la posición extraordinariamente sólida que ha conquistado en la escena norteamericana actual, no obstante los juicios contradictorios sobre su obra. Es superfluo decir que no se necesita la aprobación de los críticos para convertir una pieza teatral en un éxito; o que la farsa y el sentimentalismo, la conmoción y el dramatismo, tienen una seducción eterna; o que una obra muy vulgar puede triunfar. Es obvio que Williams ha sido capaz de llegar no sólo al público que lo ha apoyado con entusiasmo sino también a varios críticos cuyos votos pesan cuando se trata de discernir los premios. Críticos no menos sensatos han deplorado el "sensacionalismo" barato y las insinuaciones desagradables que se infiltran en estas obras, y también se han inquietado por la influencia perniciosa que este inteligente dramaturgo puede tener tanto sobre el teatro como sobre el gusto del público.

Es indudable que Williams ha hecho su aporte especial a la serie de personajes sureños, muchos de los cuales ostentan su sello particular. Hay unos pocos a los que aparentemente ha insuflado una vida propia, como por ejemplo Laura Wingfield y su madre Amanda; Charlie Cotton, el vendedor de zapatos que había ganado los relojes de oro macizo; una o dos de las lastimosas prostitutas envejecidas, como Bertha; o la delincuente juvenil de *This Property is Condemned;* o las viejas damas de *Lord Byron's Love Letter.* Todos ellos son per-

sonajes de la primera época. A esta lista podríamos agregar el nombre de Catharine Holly.

Pero en su labor literaria siempre ha habido tantos elementos personales y muy íntimos que su obra parecería proporcionar material para algún futuro biógrafo. El observador más desprevenido hallará analogías entre la historia personal y la obra literaria, y el empleo reiterado de los mismos materiales con distintos disfraces, a veces rebuscados y a veces no, convierte el contacto creciente con la obra de Tennessee Williams en una especie de estudio sobre similitudes, repeticiones y variaciones... una especie de investigación detectivesca para descubrir cuánto se ha escrito sobre la base de una muy ligera experiencia.

Sin embargo, lo que reviste verdadera importancia no es la experiencia física. Casi desde el principio, Tennessee Williams ha caracterizado a la mayoría de sus personajes según sus propios prejuicios, sus teorías personales o prestadas, y sus neurosis particulares. Una y otra vez ha montado variaciones sobre el conflicto entre la carne y el espíritu, entre el Caballero y el Puritano, y entre el hombre natural y el moderno supercivilizado, idea ésta que parece adoptada de Lawrence. Williams refleja dicho conflicto en dos personajes antagónicos —Alma y John en *Summer and Smoke*— o en la ambivalencia de carácter de Blanche Du Bois, que ya había ilustrado en varios cuentos cortos y que volvería a emplear en sus piezas teatrales. O ha elaborado una serie de variantes de su teoría acerca de la inocencia infantil y la corrupción emanada de la experiencia, tal como se observa en los casos de Val Xavier y Chance Wayne. O ha aplicado en varias escenas de horror —tales como las de "Desire and the Black Masseur" y *Suddenly Last Summer*— la tétrica filosofía de la culpa y el castigo que heredó de un pasado puritano. O, inspirándose en su propia timidez aparente, ha convertido la soledad en un rasgo dominante de la mayoría de sus criaturas, tal como se ha demostrado en muchas oportunidades. O ha impuesto a numerosos personajes su propia definición del amor, limitado totalmente a los términos sexuales, o del

amor como una especie de hábito tedioso desprovisto de entusiasmo y devoción.

Williams confesó que la "atmósfera de histeria y violencia" que caracterizó su primer cuento publicado ha sido la clave de toda su obra posterior. Hay una veta de crueldad que reaparece continuamente, desde los brutales ataques del perro contra los gatitos atrapados que se describen en *Portrait of a Girl in Glass* hasta la espeluznante escena de canibalismo que se describe en *Suddenly* con gráficos detalles. Hay una inquietud morbosa por la castración, que se refleja en los cuchillos desenvainados de los vecinos coléricos que invaden la tienda en busca de Val Xavier, y aún más claramente en los vengadores que irrumpen en la escena final de *Sweet Bird of Youth*. Williams tiene un método para poner una nota romántica en el horror, como lo hace, por ejemplo, en el frío relato retórico de la ejecución de Oliver Winemiller en "One Arm", o en la espantosa descripción de la incineración del cadáver de Shelley en el octavo cuadro de *Camino Real*, o en la imagen de los pequeños caníbales hambrientos que devoran el cuerpo de Sebastián Venable.

Junto con esta faceta de crueldad aparecen la reiterada veta de ternura, las referencias a la intimidad, las apelaciones al sentimentalismo. La totalidad de su obra se halla impregnada de blandura. A menudo aparecen expresiones de compasión sentimental por los fracasados, los inadaptados y los débiles. La frase "encanto de los derrotados" aflora constantemente, como en los casos del asesino-homosexual de "One Arm" y del presunto invertido Brick Pollitt, para citar sólo dos ejemplos. Los rechazados y fugitivos reciben continuamente la bendición del dramaturgo... una bendición que quizás emana de su corazón, pues él mismo se desplaza nerviosamente, según propia confesión, de una ciudad a otra, de una región del mundo a otra, como un vagabundo disconforme. Esmeralda entona una plegaria especial por los románticos desilusionados y Maggie alaba a los seres bellos y débiles. Y, sin embargo, los trashumantes, todos los Val Xaviers y los Kilroys, cuyas vidas parecerían re-

clamar un poco de rudeza y madurez, parecen ser, por algún extraño motivo, caballeros flojos. Se percibe una compasión particular por aquellos que están dejando atrás la juventud, pues el peor enemigo de todos ellos es el tiempo. Estos múltiples sentimientos de ternura están dispersos por toda la obra de Tennessee Williams.

Un tercer rasgo generalizado —que se suma a la predilección por la violencia y la ternura— es la eterna preocupación de Williams por el sexo. El difunto George Jean Nathan expresó su esperanza de que el dramaturgo madurase lo necesario para descubrir que ésta no era su innovación personal. Puesto que en las obras de Williams las relaciones humanas sólo se armonizan mediante el ayuntamiento sexual, la palabra "vivir" tiene para él una sola definición. En una obra tras otra ha capitalizado el estímulo que conduce a la escena de seducción, y ha aprovechado todas las triquiñuelas que se le hayan podido ocurrir para despertar el interés erótico. Muchas veces la "escena precursora" se estira desproporcionadamente respecto de las otras de la pieza, o se eleva hasta un punto tan crítico que eclipsa todos los otros aspectos del tema, el personaje o el desarrollo dramático. Esta preocupación por lo erótico ha sido plenamente descrita en las escenas de violación de *Streetcar* y *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton* y en las escenas que conducen a la ancha cama de matrimonio en *The Roman Spring of Mrs. Stone, Camino Real,* la serie de *Battle of Angels, Baby Doll, Sweet Bird* y su última pieza, *Period of Adjustment.* La vulgaridad de estas escenas y el interés del dramaturgo por hallar nuevas formas de describir lo más detalladamente posible un hecho común de la vida, plantean algunos interrogantes acerca de su integridad como autor. Si es cierto que, como se dice a menudo, los Estados Unidos están tan obsesionados por el sexo como un monasterio medieval, Tennessee Williams ha sido, en verdad, un comerciante muy astuto.

En su papel de autoridad sexual de la escena contemporánea o de rebelde romántico que pretende enfrentar los restantes tabúes del teatro moder-

no, Tennessee Williams no sólo ha descrito gráficamente a ese bello animal que es Stanley Kowalski, cuya vida sexual ha sido casi endiosada, sino que se ha ocupado de una serie de degeneraciones de la sexualidad normal: la inversión en *Cat*, la sodomía en *Suddenly*, la fornicación y la pederastia implícita en *Streetcar*, la fornicación y sus consecuencias para la salud en *Sweet Bird*, el incesto en *The Purification*, el masoquismo en Twenty-Seven *Wagons Full of Cotton*, la insinuación de lesbianismo en *Something Unspoken*... y eso que sólo citamos unos pocos ejemplos.

Si se toman en consideración los tópicos que ha enfocado, es ridículo que Williams otorgue eternamente a sus retratos tan especiales una trascendencia universal. Los críticos han objetado una y otra vez su hábito de atribuir un alcance muy vasto a sus personajes y situaciones singularísimos. El autor aspira a que la increíble corrupción progresiva de la señora Stone —expresada en términos sexuales groseros— refleje la decadencia de la civilización occidental. También pretende presentar la terrorífica historia de un homosexual que se narra en *Suddenly* como una crónica "auténtica" de nuestro tiempo. El toxicómano, chantajista, sifilítico y autocompadecido Chance Wayne le pide al público que se vea retratado en él. Aparentemente, el tétrico barrio y los cuatro psicópatas sexuales de *Period of Adjustment* estaban destinados a simbolizar la vida y el carácter de los norteamericanos medios.

Desde el principio, Williams ha tenido el hábito de universalizar sus pequeños retratos. El diminuto y extraviado Lucio de *The Strangest Kind of Romance* piensa que Dios es tan impotente como él frente al mundo industrial y sus injusticias. Tom Wingfield agita una pequeña matraca cuando la campana de la iglesia marca una hora temprana, y ésta es la imagen del minúsculo hombre universal que hace su comentario sobre el cosmos. Jim O'Connor dice torpemente que el amor cambiará el mundo así como su cómodo e insignificante romance ha cambiado su vida. Cuando el enamoradizo Alvaro Mangiacavallo se dispone a meterse en

la cama con Serafina, alienta al auditorio con su gozoso comentario de que ha llegado la hora de las rosas para todos. En su carrera por todos los pasillos, palcos y galerías del teatro, Kilroy parecería simbolizar la rebelión de todos los hombres contra la pérdida de dignidad o la amenaza de la muerte.

Se ha escrito mucho acerca de la sensibilidad, la significación, la "cualidad especial" de la caracterización, las contradicciones internas y las motivaciones que se observan en las criaturas de Tennessee Williams. Los comentarios críticos también han planteado interrogantes acerca de la ambigüedad con que el autor maneja los personajes y las situaciones.

Hace mucho tiempo que Williams adoptó el sistema de sugerir más que lo que describe o afirma, de insinuar que está reservándose algo, de resistirse a enfrentar francamente a sus lectores y espectadores. Tal como hemos demostrado, en sus primeros poemas acostumbraba a destacar un verso, que a menudo encerrada una metáfora confusa o altisonante, como si quisiera otorgarle un significado especial. Algunos se han preguntado si ésta no era una triquiñuela para disimular una falta de ideas o una imagen incompleta. Williams habla sagazmente del "misterio" de la vida y el carácter, y afirma que quiere dejar a su público "pensativo". La palabra "misterioso" reaparece continuamente en sus obras y comentarios sobre el teatro, pero muy a menudo la aplicación parece implicar una oscuridad deliberada. Williams se refiere vagamente al "deseo básico" del minúsculo Anthony Burns, el pederasta devorado por el negro, y cuando concluye la narración aparece una "misteriosa" analogía entre la macabra comida y la orgía religiosa de la crucifixión que se está celebrando en una iglesia vecina. Por alguna razón increíble, cuando balean al campesino muerto de sed de *Camino Real* porque intenta beber de la fuente, las castañuelas repiquetean "misteriosamente". Al explicar la violencia literaria del "gótico sureño", Williams se refiere al miedo particular —no del cáncer o de la bomba atómica— sino de algo "misterioso" en lo que él y su camarilla tienen un rincón especial. Tal como

ya se ha observado, cuando Williams se defendió de quienes lo criticaban por ser deliberadamente oscuro en lo que concernía a la homosexualidad de Brick Pollitt, fundó su alegato en el "misterio" del carácter. El mismo ha escrito tanto acerca de este rasgo de misterio que en algunos círculos se han tomado en serio sus explicaciones. Otros críticos ven en toda esta cháchara sobre el misterio, así como en el simbolismo intrincado y confuso, un disfraz para ocultar la renuencia a hablar claramente... o una prueba de incapacidad para manejar el problema por él mismo planteado.

Lo que ha convertido a Tennessee Williams en una de las figuras literarias más famosas de mediados del siglo XX ha sido esta asombrosa combinación de carácter, motivación, talento, técnica, y descripción extremadamente circunscrita y especial de la vida. Es irónico que el dramaturgo que sólo ha retratado a los hombres de negocios en términos despectivos y que el artista que ha hecho tantas declaraciones acerca del arte y la libertad haya cooperado con tanto entusiasmo con los inversores de la industria del espectáculo, en provecho mutuo. Este es el artista que hizo que Brick Pollitt bebiera durante todo el transcurso de *Cat* porque lo asqueaba la "mendacidad" del mundo circundante.

Aunque Tennessee Williams parece referirse al Sur o a la sociedad contemporánea, se refiere más a menudo aun a sí mismo:

> No pretendo escribir acerca de un mundo que se ha tornado cada vez más violento. Es posible que escriba acerca de personas trastornadas, pero lo hago sobre la base de mis propias tensiones. Para mí, esta es una forma de terapia. Quizás la consecuencia de ello sea que el público desahoga sus propias tensiones. Ojalá sea así. Pero, sea como fuere, no elijo ni mis temas ni mis personajes con la idea preconcebida del fragor melodramático.
>
> Sinceramente, debo tener algunas limitaciones como dramaturgo. No puedo manejar a la gente en situaciones rutinarias... Si estos personajes son demasiado melodramáticos... bien, una pieza teatral debe concentrar

los acontecimientos de una vida en el breve espacio de tres actos. Es inevitable que estos acontecimientos sean más violentos que la vida. [14]

Tennessee Williams se ha convertido en un autor célebre, y tanto para el público en general como para muchos profesionales es el mayor poeta-dramaturgo que ha aparecido en la escena norteamericana después de Eugene O'Neill. Al utilizar sin melindres las técnicas teatrales y modernas ha abierto nuevas e inmensas posibilidades. Ha demostrado una vez más la emoción dramática inherente al empleo de los viejos recursos teatrales. Aunque es posible que sus obras se desmoronen cuando se las analiza, en sus mejores creaciones prevalece algo importante: la indagación del carácter y la motivación, la percepción de la incomunicación humana, la conciencia de la abrumadora vacuidad y crueldad que existe en el corazón de muchos norteamericanos satisfechos, y la posición muy difícil en que se encuentra la gente humilde. Tennessee Williams tiene una sensibilidad teatral instintiva y es posible que a medida que aumente su pericia técnica se convierta todavía en una figura literaria valiosa. En cuanto a su descripción de la vida actual, algunos críticos han sido generosos y otros han ridiculizado sus pretensiones o han deplorado la imagen desagradable que presenta de los Estados Unidos. Hay quienes se sienten francamente preocupados por el hecho de que, cuando los valores espirituales y culturales norteamericanos parecen estar en juego, se invierta tanto dinero y atención en un arte que a veces es no sólo enfermizo sino también francamente venal. Esperemos que en los años futuros se evalúe con más exactitud la posición artística de este escritor, pero es indudable que aun entonces su ubicación en la vida norteamericana de mediados del siglo XX revestirá un interés creciente para los sociólogos y psicólogos.

Capítulo II

1 *Five Young American Poets* (3ª serie; Nueva York, 1944). La mayoría de los poemas de esta temprana colección, algunos de ellos revisados, fueron incluidos en *In the Winter of Cities* (Nueva York, 1956).

2 Dudley Fitts, "Talking in Verse", *New York Times Book Review* (8 de julio de 1956).

3 John Woods, "Tennessee Williams as a Poet", *Poetry*, XC (julio de 1957), 256-258.

4 *One Arm and Other Stories* (Nueva York, 1948, 1954).

5 En "Frivolous Preface", *Five Young American Poets*, Williams cuenta que fue un amigo suyo, otro joven poeta, Clark Mills, quien lo puso en contacto con Hart Crane, Rimbaud y Rilke. En el "Serious Preface" del mismo volumen comenta que, según su criterio, Hart Crane era superior a Eliot y estaba a la par de Keats, Shakespeare y Whitman. Agrega que este no era un tema de controversia, pues su evaluación derivaba de un sentimiento muy personal.

6 Durante el Festival de Dos Mundos (verano de 1959) se presentó en Spoleto, Italia, una pieza titulada *The Night of the Iguana*. Hubo cambios considerables en los personajes y vale la pena destacar el nuevo enfoque. Hay tres figuras corrompidas: un *cicerone* bello y dipsómano, una turista lesbiana y vengativa, y una propietaria de hotel desbordantemente sensual. Hay dos figuras románticas: un poeta con "noventa y siete años de juventud" y su nieta, que es pintora. En "Broadway Postscript", de Henry Hewes, *Saturday Review*, XLII (1º de agosto de 1959), 30, se encontrará un divertido examen de los métodos de composición nerviosos y graduales de Williams.

7 *American Blues: Five Short Plays* (Nueva York, 1948). Nota del editor, página 3: El señor Williams no quiso que se incluyera en la colección esta precoz pieza experimental.

8 Cypress Hill es el nombre que se aplica al fantasmagórico refugio para enamorados de Misisipí, que figura

en la ambientación de *Battle of Angels* y *Orpheus Descending.*

9 *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton and Other One Act Plays* (Nueva York, 1946, 1953).

10 Tennessee Williams confesó: "Mis piezas más largas surgen de las primitivas obras en un acto o de los cuentos cortos que pude haber escrito hace muchos años. Las reelaboro una y otra vez". "Talk with the Playwright", *Newsweek,* LIII (23 de marzo de 1959), 75.

11 *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton,* 1944, fue puesta en escena en Nueva York en mayo de 1955, como una de las piezas de la producción en tres partes *All in One.*

12 *"The Theatre:* New Show in Manhattan", *Time* LXV (2 de marzo de 1955), 78 (Gentileza de *Time;* copyright *Time* Inc., 1955).

13 *Battle of Angels* fue publicada en *Pharos,* núms. 1 y 2, Murray, Utah, 1945; por New Directions, 1945, y junto con *Orpheus Descending,* 1958.

14 Henry Popkin sugirió el complejo simbolismo cuando, al observar que la pieza concluye en Viernes Santo, dijo que Myra era una variante de Mary (María), y que Sandra era la figura mitológica Casandra. (Henry Popkin, "The Plays of Tennessee Williams", *The Tulane Drama Review, IV* [primavera de 1960], 60). Williams aportó su propia confusión al imponer a estas figuras bíblicas y mitológicas sus teorías personales: una mujer ávida de amor, madura, como madre de Cristo; y una decadente ninfómana en el papel de la muchacha virginal que rechazó los galanteos de Apolo y fue maldecida.

15 El poema "Cried the Fox", dedicado a D. H. Lawrence, que apareció en *Five Young American Poets,* vincula la imagen de un zorro perseguido por los perros con la del poeta acosado por la sociedad convencional.

16 El tercer título de la obra —*The Fugitive Kind*— parece tomado de este párrafo. Se trata de un guión cinematográfico inspirado en la quinta revisión de la pieza titulada *Orpheus Descending.*

17 Estas son prácticamente las mismas palabras que Williams utilizó en un poema, "The Legend" (Nuevo México, 1940), acerca de una muchacha desmedidamente sensual y el joven que ella atrapó.

18 Se encontrará una crónica de este temprano fracaso

en la introducción de Tennessee Williams, "The Past, the Present and the Perhaps", que acompaña a *Orpheus Descending,* impreso junto con *Battle of Angels,* 1958; y en *Theatre at the Crossroads,* de John Gassner (Nueva York, 1960), pág. 78.

19 *I Rise in Flame, Cried the Phoenix* fue publicada por New Directions, 1951, en dos ediciones limitadas y autografiadas. Diez de los ejemplares impresos a mano estaban tirados sobre papel de Umbría y especialmente encuadernados, y costaban 50 dólares; trescientos ejemplares impresos sobre papel norteamericano fabricado a mano se vendieron en cajas y costaban 15 dólares. En 1951 el Dramatists Play Service publicó una edición barata para uso teatral.

20 *You Touched Me!* (Nueva York, 1947). Puesta en escena en Cleveland y Pasadena antes que *The Glass Menagerie.*

21 "You Touched Me", *The Complete Short Stories* de D. H. Lawrence (Londres, 1955), II, 394 y sigs. En el cuento de Lawrence, Matilda y Emmie son hermanas, avejentadas por los cuidados que deben dispensar a su padre moribundo, pero con felices perspectivas hasta el regreso de Hadrian, el huérfano adoptado. Es el toque equivocado de Matilda el que despierta sus sentimientos mutuos cuando él tiene veintiún años y ella treinta y dos. El le plantea la idea del matrimonio al anciano padre, quien cambia inmediatamente el testamento para que la propiedad pase solamente a manos de las mujeres si ella se casa con Hadrian. El cuento constituye un estudio nada romántico acerca de la atracción y las convenciones sexuales, y también es una áspera expresión de la base económica del matrimonio.

22 Williams desarrolló ligeramente los personajes tipo Hadrian-Matilda en su pieza breve, *The Case of the Crushed Petunias.*

23 Otros ejemplos de escenas que se desarrollan simultáneamente: en el primer acto, durante el interludio entre Emmie y el reverendo Melton, el capitán forcejea con Phoebe; durante el solo de tenor del sacerdote, el capitán se explaya largamente acerca de los fascinantes atractivos de la marsopa; en la escena en que el sacerdote y la solterona cotejan sus ideas célibes sobre el

matrimonio, Hadrian permanece a un costado "mirando con la enigmática expresión de un dios Pan".

24 "Drama", de Joseph Wood Krutch, *The Nation*, CLXI (6 de octubre de 1945), 349-350.

Capítulo III

1 *The Glass Menagerie*, la séptima obra larga de Williams, presentada con éxito en Chicago, se estrenó en la ciudad de Nueva York el 31 de marzo de 1945 con Laurette Taylor, Eddie Dowling, Julie Haydon y Anthony Ross. Dos semanas más tarde la pieza ganó el premio del New York Drama Critics Circle en la primera votación, por primera vez en los diez años de historia de esta sociedad. El 21 de noviembre de 1956, Helen Hayes, James Daly, Lois Smith y Lonny Chapman la repusieron en el New York City Center.

2 "The Glass Menagerie", de Stark Young, *The New Republic*, CXII (16 de abril de 1945), 505. Young, quien provenía de la misma localidad que Tennessee Williams, alabó el discurso calificándolo de fresco, palpitante, pródigo y libre de la rancia dicción teatral: "Detrás del parlamento sureño de la madre vibra el eco de la gran literatura, o por lo menos del respeto por ella".

3 En su propio "Preface" de *Five Young American Poets*, Williams confiesa que durante los años que pasó empleado en la fábrica de zapatos acostumbraba a esconderse en el baño para hombres para bocetar rimas. Cuando lo descubrieron, lo echaron. A juzgar por sus obras se podría llegar a la conclusión de que, desde entonces, quedó muy encolerizado con el mundo empresario. En "The Paper Lantern", un poema incluido en *New Directions in Prose and Poetry*, Número Nueve (Nueva York, 1946) se encontrará una descripción aparentemente autobiográfica de las relaciones entre Williams y su hermana mayor.

4 El difunto George Jean Nathan comentó *You Touched Me!* en *The Theatre Book of the Year, 1944-1945* (Nueva York, 1945), págs. 89-90. Escribió que la escena de la borrachera fue rehecha cuatro veces bajo la supervisión de Dowling y que los actores que interpretaron los papeles de Amanda y Tom modificaron y mejoraron muchos de sus respectivos parlamentos.

5 En el cuento "Portrait of a Girl in Glass" hay una descripción detallada del cuarto de Laura.

6 "The Drama", de Euphemia Van Rensselaer Wyatt, en *Catholic World*, CLXI (mayo de 1945), 166: "El único defecto en la secuencia de sus recuerdos (los de Tom Wingfield) consiste en que no se explica cómo podía recordar las largas escenas entre su hermana y el Caballero Visitante, a menos que él y su madre hubieran estado espiando".

7 *Theatre at the Crossroads*, de John Gassner (Nueva York, 1960), pág. 84: Las instrucciones de escena "pueden impresionarnos como redundantes y un poco artificiosas; el joven dramaturgo se estaba esforzando por lograr un efecto, quizás sin comprender hasta qué punto había conseguido que su sencilla narración fuera cautivante por sí misma". El difunto George Jean Nathan, *op. cit.* (1945-1946), pág. 90, notó que había treinta y nueve interrupciones distintas de imágenes sobre pantalla. En *Time*, XLV (9 de abril de 1945), 88, se registra otra observación sobre el montaje original: "Una atmósfera que debería fluir delicadamente de la misma pieza es salpicada artificialmente sobre la misma. Sin embargo, los narradores, las luces atenuadas y la música ambiental son los recursos teatrales de un perezoso" (gentileza de *Time* copyright *Time* Inc., 1945).

8 "Drama", de Joseph Wood Krutch, *The Nation*, CLX (14 de abril de 1945), 425.

9 *A Streetcar Named Desire* se estrenó en Nueva York el 17 de diciembre de 1949 y continuó en cartel hasta cumplir 855 representaciones. Después de una gira de dos años y medio por el país, la pieza volvió al New York City Center, el 23 de mayo de 1950, y retornó una vez más el 15 de febrero de 1956 con Tallulah Bankhead en el papel de Blanche Du Bois. Ver la polémica entre el dramaturgo y la actriz acerca de la representación en el *New York Times* (4 de marzo de 1956 y 11 de marzo de 1956). La obra fue estrenada *off-Broadway* el 3 de marzo de 1955. La primera presentación europea, en Manchester, Inglaterra (27 de setiembre de 1949) fue seguida por el estreno en el West End de Londres (12 de octubre de 1949) y una gran controversia teatral. En "Overseas Tornado", de Brooks Atkinson, *New York Times* (11 de diciembre de 1949), se encontrará un estudio sobre el papel del British Arts Council, la producción

libre de impuestos de *Streetcar,* las cuestiones morales y las diferencias entre los gustos británico y norteamericano. Las reacciones británicas se encontrarán en "The Arts and Entertainment", de T. C. Worsley, *The New Statesman,* XXXVIII (17 de diciembre de 1949), 723-724 y "The World of the Theatre", de J. C. Trewin, *The Illustrated London News,* CCXV (5 de noviembre de 1949), 712. La obra, adaptada por Jean Cocteau, se estrenó en París el 17 de octubre de 1949 y se convirtió en un gran éxito de taquilla. En *Life,* XXVII (19 de diciembre de 1949), 66, se encontrarán fotos de la puesta en escena de París, con acentuación de los motivos de la selva. La obra fue estrenada en Estocolmo, Roma y la ciudad de México durante el año 1949; fue prohibida en Namur, Francia; y provocó una tempestad menor cuando se le negaron los derechos de producción en Madrid, en diciembre de 1949.

10 "The Dilemma of Tennessee Williams", de Harry Taylor, *Masses and Mainstream,* I (abril de 1948), 53-54, cuestiona que pueda existir un verdadero antagonismo entre la delicada y desequilibrada Blanche y el primitivo Stanley Kowalski.

11 "On the Streetcar Named Success", de Tennessee Williams, *New York Times* (30 de noviembre de 1947).

12 La relación entre Stella y Stan recuerda un tópico de D. H. Lawrence, o sea que la fuente de una nueva vida descansa sobre "la intimidad entre el hombre y la mujer". Stella parecería sintetizar el ideal de mujer tierna y complaciente que imaginó Lawrence.

13 Williams emplea la técnica de la confesión gradual en varias obras cortas, por ejemplo, *The Dark Room* y *The Purification.* Luego habría de utilizarla con frecuencia en sus obras posteriores.

14 Acerca del significado personal que tenía esta frase para el autor, ver "Prelude to Comedy", de Tennessee Williams, *New York Times* (6 de noviembre de 1960).

15 "Streetcar Called Success", de Mary McCarthy, *Sights and Spectacles, 1937-1956* (Nueva York, 1956), págs. 133 y sigs. Su comentario directo irritó hasta tal punto a Gore Vidal —ver "Love, Love, Love", *Partisan Review,* XXVI (otoño, 1959), 619— que éste confesó que durante años no pudo leer sus críticas teatrales. Ello no es sino un ejemplo de las evaluaciones emocionales que han reforzado la situación controvertida del dramaturgo.

16 "Tennessee Williams ou La Nostalgie de la Pureté", de Roger Asselineau, *Etudes Anglaises,* X (octubre-diciembre, 1957), 434.

17 Williams adelantó la escena en la pieza en un acto *Portrait of a Madonna* y en un temprano poema cuya versión revisada aparece con el título de "The Beanstalk Country" en *In the Winter of Cities,* pág. 25.

18 "«Streetcar» Tragedy", de Brooks Atkinson, *New York Times* (14 de diciembre de 1947).

19 "Drama", de Joseph Wood Krutch, *The Nation,* CLXV (20 de diciembre de 1947), 686.

20 *Summer and Smoke,* presentada por primera vez en Dallas, en el verano de 1947, con la dirección de Margo Jones, se estrenó en la ciudad de Nueva York el 6 de octubre de 1948, y permaneció en cartel hasta cumplir 100 representaciones. Ver las cartas polémicas publicadas en el *New York Times* (16 y 30 de enero de 1949) sobre el éxito comparativo del drama y las extravagancias "poéticas". La pieza fue repuesta *off-Broadway* a fines de la temporada 1951-1952, y esta producción reveló las verdaderas posibilidades del teatro pequeño. En *Theatre at the Crossroads,* de John Gassner, págs. 218-223, se encontrará un estudio serio sobre la puesta en escena de José Quintero para el "Circle in the Square". El "La Jolla (California) Playthouse", 29 de octubre de 1950, hizo una gira de catorce semanas con esta obra por las ciudades del Oeste. Se estrenó en París el 17 de octubre de 1953, en el ilustre "Théatre de l'Oeuvre", con un complejo decorado; y en Boston, el 25 de diciembre de 1949.

21 La escena en que el amante rechaza a una amiga de la infancia porque ésta sólo le podía ofrecer la vida espiritual de una monja antes que la pasión física es comparable a otra similar de *Sons and Lovers (Hijos y amantes)* de D. H. Lawrence. Esta temprana obra recuerda otra faceta de Lawrence que aflora en *The Plumed Serpent (La serpiente emplumada)* donde se contraponen los elementos antagónicos: intelecto y pasión, razón e instinto. Williams habría de dramatizar con frecuencia el conflicto entre estos polos opuestos dentro de un mismo personaje. En el cuento corto "The Yellow Bird", Alma Tutwiler es una conversa más vigorosa y entusiasta de la pasión, y rechaza con más energía las restricciones del refinamiento episcopal. Naturalmente, puede

tratarse del mismo personaje en una etapa más avanzada de degeneración.

22 "Summer and Smoke", de Brooks Atkinson, *New York Times* (7 de octubre de 1948).

23 *"Theatre:* Man with a Problem", de Harold Clurman, *The New Republic,* CXIX (25 de octubre de 1948), 25-26.

24 "Drama", de Joseph Wood Krutch, *The Nation,* CLXVII (23 de octubre de 1948), 473-474.

Capítulo IV

1 *The Rose Tattoo* se estrenó en la ciudad de Nueva York el 3 de febrero de 1951 y se mantuvo en cartel hasta cumplir 306 representaciones; se estrenó en Boston el 3 de diciembre de 1951; se representó en París durante la temporada 1952-1953.

2 *"Theatre:* Tennessee Williams' Rose", de Harold Clurman, *The New Republic,* CXXIV (19 de febrero de 1951), 22.

3 Henry Popkin, *op. cit.,* pág. 53.

4 "Saying it with Flowers", de John Mason Brown, *Saturday Review,* XXXIV (10 de marzo de 1951), 23, prestó particular atención a esta escena mal resuelta.

5 La tenacidad con que Williams se aferra a las ideas e imágenes de los inocentes y la inocencia se refleja en los diversos pasajes que citamos, pero es digna de un estudio especial. Ver "Williams' Nebulous Nightmare", de Robert Brustein, *The Hudson Review,* XII (verano de 1959), 255-260. Un buen análisis de la inocencia y la corrupción y de los personajes simbólicos utilizados reiteradamente.

6 Williams escribió algunos de sus pasajes más presuntuosamente retóricos en "The Timeless World of a Play", el prólogo a *The Rose Tattoo.* Después de varios párrafos acerca de la "embestida emocional del tiempo" y "un mundo situado fuera del tiempo", dice: "La inmensa y única dignidad posible del hombre reside en su facultad para elegir deliberadamente ciertos valores morales a los cuales se deberá atener tan estrictamente como si él también estuviera inmunizado, al igual que el personaje de una pieza teatral, contra la embestida corruptora del tiempo. El gran truco mágico de la exis-

tencia humana consiste en extraer lo eterno de lo desesperadamente efímero". Ver "The Rose Tattoo", del difunto George Jean Nathan, *The Theatre Book of the Year, 1950-1951* (Nueva York, 1951), pág. 210, acerca de este "tratado seudointelectual" que "pretende justificar su tema de albañal y trasformarlo verdaderamente en una epopeya cósmica". Nathan lo definió no sólo como "charlatanería metafísica" sino también como "rancia soberbia dramática".

7 John Mason Brown, *op. cit.*, págs. 23-24, deploró el talento y el material desperdiciados, y la dosis de caracterización intuitiva recargada de estilo presuntuoso y sensiblería. El difunto Wolcott Gibbs manifestó en "The Brighter Side of Tennessee", *The New Yorker*, XXVI (10 de febrero de 1951), 54, su sospecha de que la pieza contenía mucho menos que lo que el histrionismo podía inducir a pensar, aunque varias escenas le parecieron bastante buenas. Harold Clurman, *op. cit.*, cuestionó la ambigüedad con que el dramaturgo manejaba el carácter, rasgo éste que también es característico de *Streetcar* y *Summer and Smoke*. F. W. Dupee opinó en "Theater Chronicle", *Partisan Review*, XVIII (marzo-junio de 1951), 333-334, que la pieza se desintegraba porque descansaba sobre el mito ya en desuso de que los seres primitivos están mejor dotados en el aspecto sexual que la mayoría de los norteamericanos. El crítico de *Time* —"New Play in Manhattan", *Time*, LVII (12 de febrero de 1951), 53-54— deploraba los excesos románticos y efectistas. Henry Popkin, *op. cit.*, pág. 59, hace varios agregados a los símbolos fálicos.

8 *Cat on a Hot Tin Roof* se estrenó en la ciudad de Nueva York el 24 de marzo de 1955 y permaneció en cartel hasta cumplir 694 representaciones. Su exhibición concluyó el 17 de noviembre de 1956. Con esta obra el dramaturgo ganó su segundo Premio Pulitzer y su tercer Premio del New York Critics Circle. En 1955, sus derechos de filmación fueron adquiridos para Grace Kelly. La pieza se representó en el famoso "Théatre Antoine" de París en la temporada 1956-1957, y fue estrenada en Lisboa, Portugal, el 23 de octubre de 1959, no obstante severas críticas.

9 *Three Players of a Summer Game and Other Stories* (Londres, 1960). El cuento que da su título al libro, escrito en una curiosa mezcla de bella prosa y pasajes

afectados, relata la decadencia de un joven aristócrata provocada por un misterioso disgusto, su breve aventura con una viuda sureña, y su regreso pasivo a la vera de una esposa dominadora. Aunque algunas escenas son torpes o recargadas, las caracterizaciones son buenas. La relación entre la esposa enérgica y el marido débil recuerda un caso idéntico que se plantea en *Women in Love* (Mujeres enamoradas), de D. H. Lawrence.

10 Blanche Du Bois acusó a su esposo de homosexualidad, tal como lo hizo Maggie, y su matrimonio también se derrumbó.

11 Williams juega con la idea del lesbianismo en *Something Unspoken*, título éste que se convierte en parte de la explicación del diálogo entre Brick y Gran Papito. El enfoque del tema vuelve a ser deliberadamente evasivo.

12 Refiriéndose a *Cat* y cinco piezas anteriores, Marya Mannes escribió en "The Morbid Magic of Tennessee Williams", *The Reporter*, XII (19 de mayo de 1955), 41: "El *ha* captado la auténtica cualidad de la experiencia, ésta *es* nebulosa y se halla ferozmente cargada, y los seres humanos *están* vivos y en crisis. Yo excluiría una sola palabra, y ésta es «común». Las crisis de Williams nunca son comunes. Son el producto de una imaginación muy extraña y muy especial, suficientemente potente y poética para imponerse al público y mantenerlo en un trance general". Marya Mannes describió el efecto de esta magia teatral no como una iluminación y una catarsis sino como un "agotamiento emocional". "Se trata de un tratamiento de «shock» administrado por un artista de gran talento y dolorosa sensibilidad que ilumina fragmentos pero jamás el todo. Ilumina, si se quiere, esa dolencia actual que *es* la fragmentación."

13 En el prefacio a la versión de Broadway del tercer acto, Williams comentó la influencia del director sobre la obra del dramaturgo. Ver *New York Times* (7 de abril de 1955), que se refiere a la eliminación del cuento del elefante.

14 "Williams' «Tin Roof»", de Brooks Atkinson, *New York Times* (3 de abril de 1955).

15 "New Play in Manhattan", *Time*, LXV (4 de abril de 1955), 98 (gentileza de *Time*; copyright *Time* Inc., 1955).

16 "Theatre", de Eric Bentley, *The New Republic*, CXXXII (11 de abril de 1955), 28.

17 "Cat on a Hot Tin Roof", de Walter Kerr, *New York Herald Tribune* (25 de marzo de 1955). Tennessee Williams contestó la acusación de que era deliberadamente ambiguo en "Critic Says «Evasion», Writer Says «Mystery»", *New York Herald Tribune*, 17 de abril de 1955.

18 *"Tennessee Williams:* ten years later", de Arthur B. Waters, *Theatre Arts* XXXIX (julio de 1955), 73.

19 "Theater", de Robert Hatch, *The Nation*, CLXXX (9 de abril de 1955), 314.

20 *Baby Doll* se estrenó en la ciudad de Nueva York el 18 de diciembre de 1956 y desencadenó un conflicto de censura. La National League of Decency (católica) objetó: "El tema central de esta película cinematográfica es moralmente repelente, tanto desde el punto de vista del tópico como desde el del enfoque. Se apoya casi sin alternativas o descanso sobre la sugestividad carnal en la acción, el diálogo y el vestuario". Elia Kazan, quien filmó una parte de la película en Benoit, Misisipí, explicó que su intención había consistido en reflejar en ella lo que sintió en el Sur. "No cómo deberían ser las cosas, ni cómo serán algún día, sino cómo me parecieron a mí allí y entonces. Yo no me había propuesto ser moral o inmoral, sino sólo sincero." "New Gazan Movie Put on Blacklist", *New York Times* (28 de noviembre de 1956).

Capítulo V

1 *Camino Real* se estrenó en la ciudad de Nueva York el 19 de marzo de 1953, y se mantuvo en cartel hasta cumplir sesenta representaciones. La cantidad de cartas inflamadas que publicó el *New York Times* (5 de abril y 3 de mayo de 1953) refleja la polémica que provocó la pieza. Este fue reestrenada en San Francisco durante la temporada 1955-1956; fue presentada en el Festival de Teatro Norteamericano de Bocum, Alemania Occidental, en marzo de 1955; y fue estrenada con mucho éxito en Londres, el 8 de abril de 1957.

2 Según el dramaturgo, que se cita a sí mismo, esta frase constituye una de las claves de la obra. La otra se halla en el final: "Las violetas de las montañas han quebrado las rocas". El autor explica así el significado de la pieza: "La vida es un interrogante sin respuesta, pero continuemos creyendo en la dignidad e importancia

del interrogante". "Reflections on a Revival of a Controversial Fantasy", de Tennessee Williams, *New York Times* (15 de mayo de 1960).

3 De los "Three Poems" incluidos en *New Directions in Prose and Poetry,* Número Nueve, 1946 (Nueva York, 1946), uno, titulado "Camino Real", consiste en una serie de viñetas de alcoba escritas en prosa quebrada y sobre todo en frases extranjeras y letras mayúsculas. Parece que la versión breve, *Ten Blocks on Camino Real* (1948), fue inspirada por una estada en México. Williams lo describió como "un país elemental donde uno puede olvidar rápidamente los falsos decoros y engreimientos impuestos por el éxito, un país donde los vagabundos se acurrucan para dormir sobre el pavimento como niños inocentes y donde las voces humanas resultan suaves como trinos de pájaros, especialmente cuando el oído no está familiarizado con el idioma". "On a Streetcar Named Success", de Tennessee Williams, *New York Times* (29 de noviembre de 1947). Brooks Atkinson hizo una observación interesante en "Camino Real", *New York Times* (29 de marzo de 1953), cuando escribió que Williams "pensó por primera vez en esta obra cuando estaba enfermo en un rincón desolado de México, sin amigos y con la desagradable sensación de que quizás nunca podría escapar de allí. Pero la enfermedad aun impregna la obra que nació de dicha experiencia".

4 Prólogo a *Camino Real,* copiado de *New York Times* (15 de marzo de 1953).

5 Williams, *op. cit., New York Times* (15 de mayo de 1960).

6 Esta es otra frase favorita del dramaturgo. Euphemia Van Rensselaer Wyatt escribió en "The Drama", *Catholic World,* CLXXVII (mayo de 1953), 148: "La pasión por el simbolismo perceptible en *The Rose Tattoo* ha abrumado a Tennessee Williams, trayendo consigo un impulso ascendente de su filosofía aunque esté saturada de fealdad. *Camino Real* no es tanto una pieza teatral como una mascarada moderna, un sueño febril". John Gassner comentó en *Theatre at the Crossroads,* pág. 83, el uso que hace Williams de los símbolos: "Se enamoró de la poesía del simbolismo y la decadencia franceses, aparentemente sentía particular estima por Hart Crane, y cultivó desde temprano la tendencia a emplear símbolos, grandes y pequeños".

7 Así como en los primeros poemas la topografía ocupa el lugar de la poesía, así también en las obras teatrales la puntuación y las mayúsculas parecen constituir un sucedáneo del desarrollo dramático.

8 Atkinson, *op. cit.*

9 Harold Clurman, "Theater", *The Nation,* CLXXVI (4 de abril de 1955), 293-294. Varios críticos han empleado variaciones de la frase "fantasmagoría de la decadencia" para referirse a *Camino Real.* En "The World of the Theater", *The Illustrated London News,* CCXXX (27 de abril de 1957), 702, J. C. Trewin afirmó que la obra era deliberadamente oscura pero cargada de atmósfera; en "Plays and Films", *English,* XI (verano de 1957), 186, Thespis opinó que la obra estaba mal coordinada pero que representaba un estilo teatral estimulante; en "Theatre", *América,* LXXXIX (4 de abril de 1953), 25, Theophilus Lewis se divirtió aportando sus propias metáforas intrincadas para explicar la filosofía que Williams tenía de la vida; y el crítico de *Newsweek* observó sarcásticamente que algunos patrocinadores muy astutos de la noche del estreno sabían con exactitud a qué se estaba refiriendo Williams: "New Play", *Newsweek,* XLI (30 de marzo de 1953), 63; en "Seeing Things (The Living Dead), *Saturday Review,* XXXVI (18 de abril de 1953), 28, John Mason Brown se manifestó deprimido por la morbosidad que retrataba la obra.

10 *Orpheus Descending,* quinta versión de *Battle of Angels,* se estrenó en Nueva York y permaneció en cartel hasta cumplir 68 representaciones. Se estrenó en París el 16 de febrero de 1959; en Londres, el 15 de mayo de 1959; y el Grammercy Arts Theatre la puso en escena en Nueva York el 5 de octubre de 1959. Esta última fue una exitosa producción *off-Broadway* dos años y medio posterior al estreno de Broadway y veinte años posterior al fracaso de *Battle of Angels,* en Boston.

11 "The Past, the Present, and the Perhaps", de Tennessee Williams, "Preface", a *Orpheus Descending.*

12 *In the Winter of the Cities,* de Tennessee Williams (Nueva York, 1956), pág. 28.

13 "Williams' Nebulous Nightmare", de Robert Brustein, *The Hudson Review,* XII (verano de 1959), 257.

14 *Theatre at the Crossroads,* de John Gassner, págs. 223-225.

15 "The Unhappy Fate of the «Poetic»", de Donald Justice, *Poetry,* XCIII (marzo de 1959), 402.

16 Popkin, *op. cit.,* págs. 60-61.

17 *The Fugitive Kind,* anunciado como un guión original, parece ser sólo una versión filmada de *Orpheus Descending,* con adaptaciones menores. Cuando se proyectó en Nueva York el 8 de diciembre de 1959, Tennessee Williams fue abucheado en el preestreno. El autor "se volvió y los abucheó a su vez", diciendo que "parecían adolescentes" y que no eran un público digno de ver una película cinematográfica de 2.000.000 de dólares. "Williams Booed at Film Preview", de Arthur Gelb, *New York Times* (8 de diciembre de 1959).

18 *Period of Adjustment* se estrenó en la ciudad de Nueva York el 10 de noviembre de 1960 y bajó de cartel el 4 de marzo de 1961. Publicada por New Directions (1960).

19 Harold Clurman, "Theatre", *The Nation,* CXCI (3 de diciembre de 1960), 443-444.

20 "Rubio y Morena", un cuento corto publicado en *New Directions in Prose and Poetry,* Número Once, 1949 (Nueva York, 1949), describe la "impotencia psíquica" de un escritor, Kamrowski, hasta que una prostituta, una mejicana corpulenta y tonta, lo inicia en un hotel de tercera categoría. El cuento empieza con una descripción clínica del problema sexual de Kamrowski. En "Some Trends in the Novel", *College English,* XX (octubre de 1958), 2, Stanley Edgar Hyman se refiere a los disfraces del tema amoroso —presentación del amor homosexual con una escenografía heterosexual— que él designa "estrategia de Albertine", por la caracterización de Marcel Proust. Este trocó a un muchacho, con el que tenía una relación el protagonista masculino, en una joven. Hyman cita como ejemplo el cuento "Rubio y Morena" y define a la varonil muchacha mexicana, Amada, como la figura metamorfoseada. También interpreta que la "estrategia de Albertine" subyace en *The Roman Spring of Mrs. Stone.*

21 "Hospital Ward", de Howard Taubman, *New York Times* (20 de noviembre de 1960).

22 "*The Theatre:* New Play on Broadway", *Time,*

LXXVI (21 de noviembre de 1960), 75 (gentileza de *Time;* copyright *Time* Inc., 1960).

23 Clurman, *op. cit.*, págs. 443-444.

Capítulo VI

1 *The Roman Spring of Mrs. Stone* (Nueva York, 1950). Esta novela corta, junto con *The Rose Tattoo,* un producto de su primera estada en Italia, es su único intento de encarar la literatura novelesca más extensa. Refleja una creciente tendencia hacia el estilo afectado y un interés por la vulgaridad y la decadencia por sí mismas... características éstas que sobresalieron en su producción literaria de los años 1950. Williams explicó cómo se decidió a elaborar la novela: "La única vez que escribí una novela (*The Roman Spring of Mrs. Stone*), sólo lo hice con el propósito de ordenar materiales para una película cinematográfica con Greta Garbo. Esa fue la intención originaria, pero evidentemente a ella no le interesó filmarla". Citado por W. J. Weatherby en "Lonely in uptown New York", *Manchester Guardian Weekly* (edición aérea, 23 de julio de 1959), pág. 14. En 1960, el gobierno italiano prohibió que Vivien Leigh and Company filmaran en Roma una versión de la novela.

2 Después de la decepcionante recepción tributada a *Orpheus Descending,* el dramaturgo pidió que *Suddenly Last Summer* se pusiera en escena *off-Broadway.* Esta obra fue estrenada el 7 de enero de 1958 en el diminuto New York Playhouse, junto con la pieza en un acto *Something Unspoken,* bajo el título conjunto de *Garden District. Something Unspoken* describe a una prepotente aristócrata sureña, otra mujer con rasgos de gavilán, que maniobra inútilmente para convertirse en regente de las Daughters of the Confederacy (Hijas de la Confederación). También toca su relación extraña, ambigua, con quien es su compañera desde hace quince años, una viuda frágil, delicada pero terca, que se asemeja a una Laura Wingfield mayor. Se habla mucho de "algo que no se dice" sobre esta amistad de quince años y ello recuerda la escena nebulosa, no muy franca —por parte del autor— en que padre e hijo buscan a tientas la verdad en *Cat on a Hot Tin Roof.*

3 Brooks hizo el siguiente comentario acerca de la característica autobiográfica de este pasaje: "Y la frecuencia con que este enfoque amargo, nihilista, reaparece en las obras de Williams *(Camino Real, Cat on a Hot Tin Roof, Orpheus Descending)* sugiere que representa su experiencia y convicción. No es una pose teatral, sino que irradia su sentido de la realidad." Brooks Atkinson en "Garden District", *New York Times* (19 de enero de 1958).

4 Sus editores han dispensado a Tennessee Williams un trato privilegiado: *One Arm and Other Stories,* tirada limitada (1948), 7,50 dólares; *The Roman Spring of Mrs. Stone,* tirada limitada autografiada (1950), 7,50 dólares; *Hard Candy,* edición especial en caja (1954), 8,50 dólares; *I Rise from the Flame, Cried the Phoenix,* tirada limitada (1951), 15 dólares. *Hard Candy,* una colección de cuentos —algunos de ellos extraordinariamente bien escritos— acerca de homosexuales, hombres sexualmente débiles, adolescentes que despiertan al sexo y caseras de lujuria insaciable, insiste en la intensidad que se refleja en las piezas teatrales de los años 50.

5 En "Broadway Postscript", *Saturday Review,* XLI (25 de enero de 1958), 26, Henry Hewes se refiere a los que parecen ser detalles autobiográficos de la obra y a la relación entre el tema central y la experiencia personal del autor sometido a tratamiento psicoanalítico.

6 Williams se ocupó de los temas de la homosexualidad y el canibalismo en el cuento corto macabro "Desire and the Black Masseur", pero les otorgó trascendencia cósmica al agregar ideas de culpa y castigo. Un pasaje clave del cuento dice lo siguiente: "El deseo del hombre se descubre por sorpresa, y una vez descubierto la única necesidad consiste en capitular".

7 Un estudio de las escenas finales de *Battle of Angels* y de *Suddenly Last Summer* revela en qué medida perfeccionó Williams su sofisticación técnica, a pesar de que ambas escenas fueron escritas con la intención de sacudir al público.

8 En "Accelerando", *The Christian Century,* LXXV (29 de enero de 1958), 136, Tom F. Driver definió este final como "el «telón más neurótico»" que había visto en su vida. "Revela que la obra en conjunto contiene demasiado nerviosismo para hacer una afirmación dramática y debe conformarse con un impacto sensual."

En "Theatre Chronicle", *Partisan Review,* XXV (primavera de 1958), 283-284, Elizabeth Hardwick escribió acerca de este rasgo ambiguo de la obra. Comentó que, cuando concluyó la narración de la joven, ella y el público tuvieron la impresión de que habían estado escuchando una confesión de embustes.

9 Atkinson, *op. cit.*

10 *Sweet Bird of Youth,* la novena pieza teatral de Williams a partir de *The Glass Menagerie,* fue puesta en escena en Coral Gables, Florida, en 1956; se estrenó en la ciudad de Nueva York el 10 de marzo de 1959 y permaneció en cartel hasta cumplir 95 representaciones.

11 En "Tennessee's Easter Message", *Saturday Review,* XLVI (28 de marzo de 1959), 26, Henry Hewes observó que habían sido hechas ocho versiones de la obra. En una entrevista trascripta en "Talk with the Playwright", *Newsweek,* LIII (23 de marzo de 1959), 75, Tennessee Williams admitió que "*Sweet Bird* es lo más difícil que he hecho en mi vida... Exigió muchas correcciones, agregados de nuevos materiales... Se refiere (entre otras cosas) a una enfermedad venérea y a una ovariotomía —que, naturalmente, no se ve en escena— temas éstos que es necesario tratar con delicadeza." El autor describía a continuación sus propias tensiones y el consejo de su analista. Más tarde le confesó a W. J. Weatherby, *op. cit.,* lo siguiente: "*Sweet Bird* pasó demasiado tiempo sobre la mesa de trabajo. Todo el segundo acto me resultó particularmente difícil. Me interesaban profundamente los dos protagonistas principales, pero los otros personajes no revestían para mí la misma importancia, y fue tremendamente duro escribir el segundo acto, la mayor parte del cual retrataba el trasfondo social de la obra. A veces pienso que debería haber abreviado la pieza sin empeñarme en abarcar tantos temas. Cuando concurrí a los ensayos ya estaba cansado y no me hallaba en condiciones de reescribir todo lo que debía ser corregido, y alguien que no era el director me abrumó con notas que sugerían cambios. Me sentí castrado."

12 La identificación del culto fálico con la resurrección podría derivar de las lecturas de D. H. Lawrence. En "Ireland and Points West", *The New Yorker,* XXXV (21 de marzo de 1959), 90, Kenneth Tynan plantea interrogantes acerca de la cronología de Pascua y pre-

gunta por qué se identifica la emasculación con la resurrección.

13 "Williams' Wells of Violence", de Tennessee Williams, *New York Times* (8 de marzo de 1959), reeditado como prólogo de *Sweet Bird of Youth*. Allí el autor le responde afirmativamente a un amigo que le pregunta si no se había sentido "bloqueado como escritor". "Oh, sí, siempre he estado bloqueado como escritor, pero mi deseo natural de escribir ha sido tan fuerte que en todas las oportunidades ha roto la barrera y la ha pasado."

14 Los críticos han objetado siempre los parlamentos extensos dirigidos al público, definiéndolos como demasiado artificiales y ajenos a la evolución natural de la escena.

15 *Sweet Bird of Youth* se inspiró en una pieza en un acto no estrenada: *The Enemy: Time*.

16 Harold Clurman, "Theatre", *The Nation*, CLXXXVIII (28 de marzo de 1959), 34.

17 Marya Mannes, "Sour Bird, Sweet Raisin", *The Reporter*, XX (16 de abril de 1959), 34.

18 Popkin, *op. cit.*, págs. 59-61.

19 Brustein, *op. cit.*, págs. 256-260.

20 Sam Zolotov, "Williams' Drama Attracts Throng", *New York Times* (12 de marzo de 1959).

21 *"The Theatre:* New Plays on Broadway", *Time*, LXXVII (23 de marzo de 1959), 58 (gentileza de *Time;* copyright *Time* Inc., 1959).

Capítulo VII

1 Lincoln Barnett, "Tennessee Williams", *Life*, XXIV (16 de febrero de 1948), 113.

2 Tennessee Williams, notas de producción para *The Glass Menagerie*, pág. IX.

3 Tennessee Williams, "Something Wild...", introducción a *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton*, páginas VII-X.

4 Tennessee Williams, "Note of Explanation", *Cat on a Hot Tin Roof*, pág. 151.

5 Tennessee Williams, Prólogo a *Camino Real*, páginas IX-X.

6 Tennessee Williams, "Questions without Answers", *New York Times* (3 de octubre de 1948).

7 Joseph Wood Krutch, "Drama", *The Nation*, CLX (14 de abril de 1945), 424.

8 Gassner, *op cit.*, pág. 77.

9 *Ibíd.*, págs. 80-81.

10 *Ibíd.*, pág. 227.

11 Tom F. Driver, "Drama", *The Christian Century*, LXXV (29 de enero de 1958), 136. (Cortesía del autor.)

12 Louis Kronenberger, "The Season on Broadway", *The Best Plays of 1958-1959* (Nueva York, 1959), pág. 14.

13 Brooks Atkinson, "Theatre: Early Williams", *New York Times* (22 de noviembre de 1956).

14 *"The Playwright:* Man Named Tennessee", *Newsweek*, XLIX (1º de abril de 1957), 81. Ver también "A Writer's Quest for a Parnassus", de Tennessee Williams, *New York Times Magazine* (13 de agosto de 1950), acerca de la literatura como actividad violenta y de la necesidad de cambiar de residencia para mantener el esfuerzo recargado; "The Writing is Honest", de Tennessee Williams, *New York Times* (16 de marzo de 1958), prefacio a *The Dark at the Top of the Stairs*, de William Inge, donde se afirma que es imposible separar la literatura honesta de su autor, porque el escribir es un reflejo de su naturaleza esencial. En "Preludio to Comedy", de Tennessee Williams, *New York Times* (6 de noviembre de 1960), se encontrará una de las exposiciones más completas de la tesis según la cual la vida del hombre es la fuente de su obra.

BIBLIOGRAFIA

Obras de T. Williams

"The Summer Belvedere", en *Five Young American Poets* (Tercera Serie), Nueva York: New Directions, 1944.

Battle of Angels; con una nota de Margaret Webster sobre la obra y una reseña del autor sobre su producción en Boston. *Pharos,* núms. 1-2, Murray, Utah, 1945; Nueva York: New Directions, 1945.

The Glass Menagerie, Nueva York: Random House, 1945; edición para actores, Nueva York: Dramatists Play Service, 1948; con una introducción del autor, Londres: Lehmann, 1948; "New Classics Series", Nueva York: New Directions, 1949.

Twenty-Seven Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays, Nueva York: New Directions, 1946; "Falcon Press Book", Londres: The Grey Walls Press, 1947; "Modern Readers Series"; (nueva edición) Nueva York: New Directions, 1949; Londres: Lehmann, 1949; Londres: Secker and Warburg, 1949; (tercera edición) Nueva York: New Directions, 1953.

You Touched Me! (con David Windham; inspirada por un cuento corto de D. H. Lawrence). Nueva York: Samuel French, 1947.

A Streetcar Named Desire, Nueva York: New Directions, 1947; Londres: Lehmann, 1949; edición para actores, Nueva York: Dramatists Play Service, 1953.

One Arm and Other Stories, tirada limitada, Nueva York: New Directions, 1948; edición comercial, 1954.

Summer and Smoke, Nueva York: New Directions, 1948; edición para actores, Nueva York: Dramatists Play Service, 1950; Londres: Lehmann, 1952; Londres: Secker and Warburg, 1952.

American Blues; Five Short Plays, edición para actores, Nueva York: Dramatists Play Service, 1948.

The Roman Spring of Mrs. Stone, edición autografiada limitada, Nueva York: New Directions, 1950; edición comercial, New Directions, 1950; Londres: Lehmann, 1950; (nueva edición) Londres: Secker and Warburg, 1955.

The Rose Tattoo, Nueva York: New Directions, 1951; Londres: Secker and Warburg, 1955.

I Rise in Flame, Cried the Phoenix, dos ediciones especiales limitadas, Nueva York: New Directions, 1951; (edición para actores) Nueva York: Dramatists Play Service, 1951.

Camino Real, Nueva York: New Directions, 1953; Londres: Secker and Warburg, 1958.

Hard Candy (edición limitada), Nueva York: New Directions, 1955; (Nueva edición) New Directions, 1959.

Cat on a Hot Tin Roof, Nueva York: New Directions, 1955; Londres: Secker and Warburg, 1956.

Four Plays (The Glass Menagerie, A Streetcar Named Desire, Summer and Smoke, Camino Real), Londres: Secker and Warburg, 1956.

In the Winter of Cities; poemas. Nueva York: New Directions, 1956.

Baby Doll; el guión para la película cinematográfica y las dos piezas en un acto que lo inspiraron: *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton* y *The Long Stay Cut Short,* o *The Unsatisfactory Supper,* Nueva York: New Directions, 1956; Londres: Secker and Warburg, 1957.

Orpheus Descending, Londres: Secker and Warburg, 1958; *id.* con *Battle of Angels,* Nueva York: New Directions, 1958.

The Fugitive Kind, "A Signet Book", Nueva York: The New American Library, 1958.

Suddenly Last Summer, Nueva York: New Directions, 1958.

Garden District (Something Unspoken y *Suddenly Last Summer),* Londres: Secker and Warburg, 1959.

Sweet Bird of Youth, Nueva York: New Directions, 1959.

Period of Adjustment, Nueva York: New Directions, 1960.

INDICE ANALITICO

Asselineau, R. 103.
Atkinson, Brooks, 106, 110, 133, 155-56, 186, 220-21, 240, 244.

Bentley, Eric, 133-34.
Brown, John Mason, 236, 237, 241.
Brustein, Robert, 160, 185, 193, 236.

Clurman, Harold, 111, 116, 156, 165, 171, 191-92, 236, 237, 241.
Crane, Hart, 41, 229, 240.

Driver, Tom, 219-20, 244.
Dupee, F. W., 237.

Fitts, Dudley, 39.

Gassner, John, 162-63, 217, 233, 235, 240.
Gibbs, Wolcott, 237.

Hardwick, Elizabeth, 245.
Hatch, Robert, 135.
Hewes, Henry, 244, 245.
Hyman, Stanley Edgar, 242.

Justice, Donald, 163-64.

Kazan, Elia, 131, 213, 239.
Kerr, Walter, 134.
Kronenberger, Louis, 220.
Krutch, Joseph Wood, 94, 106, 111, 130, 218, 232, 233.

Lawrence, D. H., 36, 37, 68, 71, 78-79, 83, 87, 95, 98, 113, 152, 163, 173, 175, 197, 198, 203, 205, 207, 230, 231, 234, 235, 238, 245.

Mannes, Marya, 192, 238.
McCarthy, Mary, 102, 234.

Nathan, George Jean, 115, 213, 170, 224, 232, 237.
Newsweek, 230, 241, 245.

Popkin, Henry, 117, 164, 192, 230, 237.

Rimbaud, 44, 155.

Taubman, Harold, 170.
Taylor, Harry, 234.
Time, 63, 133, 193-94, 230, 238.
Tynan, Kenneth, 245-46.

Walters, Arthur B., 134.
Weatherby, W. J., 243, 245.
Williams Tennessee, habla sobre sus obras: 33-34, 98, 145, 156, 194, 196, 197, 208-209, 213, 214, 218-19, 227-28, 230, 232, 236-37, 238, 239-40, 243, 245, 246.
Wyatt, Euphemia Van Rensselaer, 233, 240.

Young, Stark, 232.

OBRAS DE TENNESSEE WILLIAMS

Baby Doll, 114, 135-40, 152, 201, 204, 206, 216, 217, 224; Baby Doll, 135; Archie Lee, 135; Silva Vacarro, 137; Tía Rose, 138.

Batalla de ángeles (Battle of Angels), 35, 36, 40, 70-77, 96, 117, 142, 143, 164, 171, 194, 197, 200, 201, 203, 205, 207, 208, 210, 214, 215, 216, 217, 218, 224; Valentine (Val) Xavier, 71;

Cassandra (Sandra) Whiteside, 70; Vee Talbott, 71; Myra Torrance, 71; Jabe Torrance, 71.

Brazo y otros cuentos, Un (One Arm and Other Stories), 34, 41-53.
"The Angel in the Alcove", 43, 142.
"Desire and the Black Masseur", 51-53, 69, 76, 157, 199, 222; Anthony Burns, 51.
"The Important Thing", 42, 142, 198, 203.
"In the Field of Blue Children", 41-42, 142; Homer Stallcup, 41.
"The Malediction", 50-51, 142, 204.
"The Night of the Iguana", 49-50, 82, 203, 217.
"One Arm", 44-48, 142, 201, 223; Oliver Winemiller, 45; Pastor luterano, 46.
"The Poet", 44, 142.
"Portrait of a Girl in Glass", 42, 82, 202, 223; Laura, 42-43; Su hermano, 43; Su madre, 43; Jim Delaney, 43.
"The Yellow Bird", 48-49, 114, 208; Alma Tutwiler, 48.

Camino Real, 55, 142, 143, 144-56, 191, 194, 200, 204, 206, 211, 213, 214, 216, 217, 224, 226; Kilroy, 144; Don Quijote, 145; Gutman, 147; Jacques Casanova, 147; Lord Byron, 148; Margarite Gautier, 149; Gitana, 149; Esmeralda, 149; La Madrecita, 150.

Dulce pájaro de juventud (Sweet Bird of Youth), 33, 51, 68, 143, 186-95, 199, 201, 203, 205, 207-208, 210, 211, 216, 217, 220, 223; Princesa Kosmonopolis, 187; Chance Wayne, 187; Caudillo Finley, 188; Heavenly Finley, 189; Tom Finley, 189; El Perturbador, 190.

En el invierno de las ciudades (In the Winter of Cities), 39, 40, 229.

Especie fugitiva (The Fugitive Kind), 197, 206, 230.

Five Young American Poets, 33, 37-40.

Gato sobre el tejado de zinc caliente, El (Cat on a Hot Tin Roof), 113, 114, 122-35, 144, 162, 186, 189, 198, 199, 203, 206, 211, 212, 213, 216, 225, 227; Brick Pollitt, 122; Margaret, 122; Gran Papito, 123; Gooper y Mae, 125; Gran Mamá, 126.

Lo que no se dice (Something Unspoken), 83, 225, 243.

¡Me has tocado! (You Touched Me! - con David Windham), 36, 78-81, 205, 207, 208, 210, 212, 213; Capitán Rockley, 79; Hadrian, 79; Emmie, 79; Matilda, 79; Reverendo Guilford Melton, 79.

Melancolías estadounidenses: cinco piezas cortas (American Blues: Five Short Plays), 35, 53-57.
The Case of the Crushed Petunias, 55, 188.
The Dark Room, 54, 212.
The Long Stay Cut Short, or The Unsatisfactory Supper, 54-55, 135; "Baby Doll"

Bowman, 54; Archie Lee Bowman, 54; Vieja tía Rose, 54.
No llores, Moony (Moony's Kid Don't Cry), 53, 142, 205.
Ten Blocks on Camino Real, 55-57, 143, 144, 167, 200; Kilroy, 56; Marguerite, 56; Casanova, 56; El Propietario, 56.

Orfeo desciende (Orpheus Descending), 142, 143, 156-64, 171, 191, 193, 194, 197, 203, 205, 206, 213; Valentine (Val) Xavier, 157; Carol Cutrere, 159; Lady Torrance, 160; Vee Talbott, 161; Jabe Torrance, 162; Sheriff Talbott, 162.

Período de ajuste (Period of Adjustment), 144, 165-71, 194, 200, 203, 207, 224, 225; Ralph Bates, 165; Isabel Haverstick, 166; George Haverstick, 167; Dorothea Bates, 168; Sr. y Sra. McGillicuddy, 170.

Primavera romana (The Roman Spring of Mrs. Stone), 172, 173-79, 224; Sra. Stone, 173; Paolo, 173; Meg Bishop, 174.

Rosa tatuada, La (The Rose Tattoo), 113, 114-22, 162, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 212, 214, 216, 217; Serafina della Rose, 115; Alvaro Mangiacavallo, 117; Estelle Hohengarten, 116; Rosa della Rose, 119; Jack Hunter, 119.

Súbitamente el último verano (Suddenly Last Summer), 51, 83, 117, 142, 172, 179-86, 191, 194, 199, 205, 211, 212, 214, 216, 217, 219, 222, 225; Catharine Holly, 179; Sebastián Venable, 180; Sra. Violet Venable, 180; Dr. Cukrowicz, 181.

Tranvía llamado deseo, Un (A Streetcar Named Desire), 35, 62, 65, 82, 83, 94-106, 111, 113, 139, 204, 205, 206, 211, 213, 215, 216, 224, 225; Blanche Du Bois, 94; Stanley Kowalski, 95; Stella, 95; Mitch, 98.

Subí en una llamarada, gritó el Fénix (I Rise in Flame, Cried the Phoenix), 36, 77-78, 98.

Tres jugadores de un partido de verano ("Three Players of a Summer Game"), 122, 202, 203, 237.

Veintisiete carretadas de algodón (Twenty-Seven Wagons Full of Cotton), 35, 57-70, 96, 135, 136, 209.
Auto-Da-Fé, 61, 83, 199, 203, 217.
Hello from Bertha, 58, 204.
Esta propiedad está está condenada (This Property is Condemned), 57, 204, 221.
The Lady of Larkspur Lotion, 58, 142, 204.
The Long Goodbye, 60, 142, 212.
Lord Byron's Love Letter, 60, 76, 207, 221.
Purificación, La (The Purification), 66-70, 143, 183, 199, 201, 225; El Juez, 67; Rosalio,

67; Elena, 67; El Ranchero, 67.

Retrato de una Madonna (Portrait of a Madonna), 61-62, 82, 202.

The Strangest Kin of Romance, 60-61, 142, 201, 204, 225; Lucio, 60.

Ultimo de mis relojes de oro macizo, El (The Last of My Solid Gold Watches), 59, 207; "Señó Charlie" Colton, 59; Bob Harper, 59.

Veintisiete carretadas de algodón (Twenty-Seven Wagons Full of Cotton), 62-66, 204, 206, 214, 217, 224, 225, 230; Jake Meigham, 63; Flora, 63; Silva Vicarro, 64.

Verano y humo (Summer and Smoke), 82, 83-84, 107-12, 113, 138, 199, 204, 206, 208, 211, 213, 214, 215, 218, 222; Alma Winemiller, 107; John Buchanan, 107; Rosa Gonzales, 108; Reverendo Winemiller, 111; Roger Doremus, 111; Sra. Vassett, 111; Nellie Ewell, 110.

Zoológico de cristal, El (The Glass Menagerie), 34, 42, 61, 81, 84-94, 111, 139, 143, 155, 198, 202, 206, 208, 211, 212, 213, 216, 218, 220; Laura Wingfield, 85; Amanda Wingfield, 84; Tom Wingfield, 85; Jim O'Connor, 88.

INDICE GENERAL

Prefacio 9

Agradecimientos 11

Cronología 15

Capítulo I: EL RENACIMIENTO SUREÑO Y TENNESSEE WILLIAMS 23

Capítulo II: LA BUSQUEDA DE UN MEDIO 33
I. *Las formas del estilo imaginativo* 33
II. *Five Young American Poets* 37
III. *One Arm and Other Stories* 41
IV. *American Blues: Five Short Plays* 53
V. *Twenty-Seven Wagons Full of Cotton* 57
VI. *Battle of Angels* 70
VII. *I Rise in Flame, Cried the Phoenix* 77
VIII. *You Touched Me!* 78

Capítulo III: LA DAMA SUREÑA 82
I. *La dama sureña* 82
II. *The Glass Menagerie* 84
III. *A Streetcar Named Desire* 94
IV. *Summer and Smoke* 107

Capítulo IV: LAS SUREÑAS SENSUALES 113
I. *Sin inhibiciones* 113
II. *The Rose Tattoo* 114
III. *Cat on a Hot Tin Roof* 122
IV. *Baby Doll* 135

Capítulo V: LOS HEROES DESESPERADOS 141
I. *Los fugitivos solitarios* 141
II. *Camino Real* 144
III *Orpheus Descending* 156
IV. *Period of Adjustment* 165

Capítulo VI: EL ARTISTA EN DECADENCIA ... 172
I. *Los pies de arcilla* 172
II. *The Roman Spring of Mrs. Stone* 173
III. *Suddenly Last Summer* 179
IV. *Sweet Bird of Youth* 186

Capítulo VII: EL MUNDO LITERARIO DE TENNESSEE WILLIAMS 196
I. *Los temas* 196
II. *Los personajes femeninos* 202
III. *Los personajes masculinos* 205
IV. *El desarrollo dramático* 208
V. *Artificios y elementos decorativos* 214
VI. *El diálogo de Tennessee Williams* 217
VII. *La ubicación literaria de Tennessee Williams* 218

Notas y referencias 229

Bibliografía 248

Indice analítico 251

Este libro se terminó de imprimir el 10 de noviembre de 1967 en Impresiones La Estrella, Lamadrid 360, Bs. Aires. Rep. Arg.